EL DEBATE MODERNIDAD POSMODERNIDAD

2da Edición ampliada y actualizada

Compilación y prólogo

Nicolás Casullo

Jürgen Habermas
J.-F. Lyotard
Perry Anderson
Marshall Berman
Peter Bürger
Oscar del Barco
Friedrich Jameson
X. Rubert de Ventós
Andreas Huyssen
Eduardo Subirats
Hal Foster
Scott Lash
Albrecht Wellmer


RETORICA EDICIONES

Primera Parte

EL DEBATE
MODERNIDAD - POSMODERNIDAD
2da Edición ampliada y actualizada

Compilación y Prólogo

Nicolas Casullo



Diseño de Tapas: Matías Bruera
Diseño del libro: Crêsta Comunicación & Diseño
Imprenta: La Cuadricula

Casullo, Nicolás
El debate modernidad-posmodernidad: edición ampliada y actualizada. – 2ª. ed. – Buenos Aires : Retórica, 2004.
328 p. ; 23x15 cm.- (Del Búho)

ISBN 987-98724-2-8

1. Ciencias Sociales 2. Filosofía I. Título
CDD 100:300

EL DEBATE MODERNIDAD – POSMODERNIDAD

Índice

PREFACIO A LA SEGUNDA EDICIÓN AMPLIADA Y ACTUALIZADA

Nicolás Casullo

1. Cuando hace más de quince años, en 1988, fue seleccionada y organizada esta antología de textos que hacía presente el primer tramo de debates entre lo moderno y lo posmoderno, el hecho mismo del libro se propuso con un carácter de problemática anticipativa. Un aporte que reotorgaba –desde un sitio reflexivo que se presumía adelantado– un eje de sentido a la encrucijada político y cultural del momento y sus consecuencias en distintos campos del saber.

Un mundo de ideas modernas se agrietaba drásticamente para dar paso a una conciencia inusual de la modernidad como pretérito o, como ya se decía en el campo del arte, como tradición. Muchas de las gramáticas del presente iban pareciendo decires fantasmáticamente anacrónicos. En ese marco puede afirmarse que los autores que protagonizan el debate permitían retener todavía dos variables en el campo de las disputas de ideas. Primero, el esfuerzo intelectual por una actitud de avanzada en un marco de argumentos dispares: lo que estaba en juego en ese momento controversial era una trama escénica de discursos, actores, paradigmas y legados contagiados de crisis profundas. Se trataba de ver, como siempre dificultosamente, por dónde pasaría una cultura histórica con sus disparidades y las nuevas referencias que hacían a su inteligibilidad, anticipar teóricamente la lectura de un porvenir que había perdido casi toda luminosidad. Segundo: la noción de posmodernidad surgida del campo del arte y de cierta acumulación de teorías críticas con intencionalidad disruptiva frente a la razón ilustrada, ya sea por derecha o por izquierda, aspiraba a construir un relato «post»

que *centrase* las muchas cuestiones expresivas, reflexivas y políticas en juego. Lo posmoderno ambicionaba ser la clave de un tiempo, aunque fuese desde la reyerta.

En su desenfado, el "post" enunciativo buscó recobrar un transcurso de diálogo crítico a partir de la conciencia sobre los distintos ocasos de lecturas e ideales en el campo progresista y conservador más preocupados por el desentrañamiento de la cultura fin de siglo. El prólogo a la edición del 88, que persiste en la presente, planteó una clara incertidumbre en relación a la envergadura epistémica de la propia noción de posmodernidad, prefiriendo situarse y hablar desde la transitada orilla de una vieja modernidad en estado más bien calamitoso de sus razones e ideales cognitivos.

Lo más significativo de aquella introducción, viajera por distintas épocas de la modernidad desde el siglo XVIII en adelante, fue la creencia de que un nuevo engarce de discusión teórica promovida por lo posmoderno reincorporaba finalmente una nueva estación de crítica a la racionalidad hegemónicamente actuante, a su incierto y destronado sujeto hacedor, a la historia hecha, a las ideas de los últimos dos siglos y medio.

Se trataba de un nuevo juego provocador y sustentado con ilustración insatisfecha. Hace quince años todavía se consideraba reunible el proceso de los eclipses conceptuales que habían reinado de manera ecuménica. Y desde una concepción de crisis visible por el agotamiento de referencias y parlamentos, se veía fecundar y lidiar otra vez a las herencias que pensaron las cosas. Lo posmoderno producía finalmente, en su categórico rechazo o desmitificación de un tiempo civilizatorio, una lectura despabiladora de los «pre» y los «post», para eslabonar a su manera el recorrido del conjunto. Se lo leyese como evento conservador antimodernista, libertario progresista o festejante consumista, aludía a una confrontación y exigía su rastreo crítico. Ponía en juego, *ex profeso* o no, su propia legitimidad, fragilidad y deseo de hacer comparecer todas las representaciones históricas.

2. La contención explicativa satisfactoria de una encrucijada histórica a partir de un eje de debate (por más amplio que este fuese), o el colectar indicios en un sentido cabalmente unificante como acto de conciencia examinadora de una actualidad –gestos que ensayaron los autores de este libro –sería hoy dificilmente construible. Sucede que cada vez más se disuelven referencias sintetizadoras, paradigmas omniabarcativos, "contradicciones principales" reductoras, el hallazgo de una supraclave aglutinante, así como una teoría crítica articuladora del conjunto epocal o alguna filosofía de la historia que (tardía o promisoriamente) soporte o instituya una relación unívoca entre conocimiento y política. Tres lustros más tarde a aquel 1988 se ha complejizado, balcanizado y cruzado de maneras en exceso selváticas o autistas la posibilidad de presentar el debate como *centro de una totalidad interpretativa* sobre asuntos medulares del mundo. Desde esta perspectiva, si en aquel prólogo se aspiró de manera polémica a un proteico objeto de estudio –la cultura posmoderna– ahora es esta propia antología la que debiera también pasar, a la par de sus iluminaciones, a ser objeto de estudio, para medir las capacidades que tiene la constelación de dilemas abiertas por lo posmoderno en ese entonces.

Puede decirse que los abordajes sobre la posmodernidad durante esta ultima década y media, en sus distintas geografías culturales, en sus liviandades, en sus latidos contestatarios, en sus aportes a las redefiniciones del proceso cultural capitalista, en sus comprensiones de las nuevas tecnologías, han perdido parte del potencial teórico prometeico que supusieron inaugurar. Aquel periscopio emergido en los '80 en aguas revueltas y en un tiempo donde vocablos como incertezas, post-ilusiones y mutación de referencias navegaban sobre los conocimientos y las políticas en un ultimo lapso de sentido clásico, extravió ahora la fuerza reordenadora en el corazón de lo teórico. Languideció el convencimiento con que ese plus con que lo «post» se preciaba teoría reinaugurante. Pero a la vez muchos de los registros «post» sobre la índole del presente confirmaron en sobremanera el estado de una modernidad descontinuada en muchos de sus aspectos. Y esta experiencia de los «post» fue y es también un dato irrefutable del propio cotejar, del propio sentir, del propio in-comprender y vivir las actuales condiciones de la historia. Desde algunas de sus tesis puede decirse que lo posmoderno ya, irreversiblemente, es parte de nuestro hacer la historia.

3. Es por demás significativo, hoy, el mundo que aún no figuraba en el prólogo y en lo textos de 1988. Como así también el que se suponía en gestación inmediata y que más tarde faltó a la cita, teniendo en cuenta los pronósticos ideológicos y políticos hechos en ese entonces. Mundos, ambos, no ya de la especulación crítica, sino concretizados en sus palmarias presencias y defecciones. Cuestión de enumerar. El epílogo de los Estados comunistas reales y la caída del mundo bajo égida soviética, como crónica material que llevó a fin la legendaria revolución marxista socialista y/o populista, pensada y expandida desde Europa con sus mesiánicos partidos proletarios y campesinos en los cinco continentes. El nacimiento de una edad *postcomunista* en los imaginarios sociales. La desintegración del mundo bipolar de potencias enfrentadas. La compulsiva irradiación de una *globalización* aluvional con eje en USA en términos capitalistas productivos, laborales, financieros, inversores, tecnológicos, especulativos, culturales y jurídicos bajo absoluta hegemonía de un discurso económico de mercado que todo lo ata, destina, explica y oscurece. La estructuración definitiva de la *sociedad massmediática del ciudadano espectador,* con sus centenares de canales de video, estéticas y géneros masivos de notificación de lo real-mundial, que redefine a incalculable profundidad lo teorizado en términos de democracia, actores, política, representación, consenso, soberanía, Estado, constitución de subjetividades, campo de lo cotidiano y relación lenguaje-realidad. La aparición de nuevas formas de *protestas mundializadas* y de multitudes a-partidarias disconformes, de carácter *neofascistas* o *libertarias*. El consecuente deshilachamiento de teorías y filosofías políticas en relación a sociedades, actores, caracterizaciones y fraguas de masas dislocadas de modelos clásicos. La instalación de *prácticas terroristas* cuyo radio de acción trans-frontera alcanza diariamente una lógica de sensibilidad planetaria. La revalorización de lo *religioso como vínculo con el sentido y los fundamentos,* condición de lo humano vuelta a pensar hoy por la filosofía de avanzada, la teoría cultural y la creación artística frente al zozobrar y nihilización de la dupla ciencia/política. La naturalización de las sociedades del desempleo, de las

gigantescas migraciones marginales, de las zonas empresarias "rentables", de los *post-Estados e identidades nacionales,* de las alertas rojas y miedos por la violencia y la muerte metropolitana. Naturalización de las guerras televisadas y de una edad implosiva del mundo sin otro horizonte que la dura disciplina del mercado depredador y la condena a muerte –sin decreto oficial– de mil quinientos millones de tercermundistas que "sobran".

Estas metamorfosis de envergadura nos sitúan hoy sin embargo, en cuanto a las lógicas más profundas que las presidieron, en un mundo harto conocido y empeorado: el del capital y el mercado, definiendo fría y brutalmente vida e historia de las comunidades planetarias, el del apogeo del racionalismo liberal con que se constituyó hace dos siglos política e ideologicamente la modernidad burguesa, con sus particulares credos de libertad, democracia y orden social simbólico y actuado. El de las guerras y botines. El viejo mundo de los que portan la razón de dominio y aquellos signados por "irracionalidades" subalternas, el de potestades de corte imperial decidiendo lo que posee y lo que debe saquear porque no posee, el de las injusticias productoras de una historia sobre todo infrahumana en el 70% de la población planetaria. En ese contexto el amplio dial de la posmodernidad, sus debates, sus arborescencias y frutos sobre distintos dilemas, aspectos, terrenos teóricos, y comprensiones preformativas de tesis intelectuales e investigativas, encuentra espacios donde el trabajo de tal noción alumbra penumbras conceptuales, aviva discusiones en saberes mortecinos, permite reabrir reflexiones en zonas por demás abroqueladas en cuanto a preguntarse por fenómenos, síntomas y nuevas experiencias societales.

4. A la vez, aquel tiempo de finales de los ´80 que hospedó la primera versión de esta antología, conjeturaba a futuro casi inmediato –desde sus sectores progresistas–, el despliegue de una democracia burguesa de signo transformador reformista, intensa y practicada desde diferenciadas bases, un socialismo a democratizar con rostro humano como substituto de los socialismos reales. Y en occidente, un mundo de experiencias autogestionarias en brotación, crítico de las totalizaciones y verticalismos de las políticas marxistas, confrontador al mismo tiempo contra los predicadores del mercado liberal en crisis como todo el capitalismo, contra la enajenación *massmediática,* y con nuevas experiencias multiplicadas que gestarían una democracia ampliada, arriesgada, desencadenante de otra conciencia de necesidades y relaciones críticas, y de otros actores para inéditas experiencias antiautoritarias y transformativas. También cosmovisiones alternativistas que atravesarían infinidad de prácticas profesionales, informativas, culturales, de género, ecológicas, religiosas, universitarias, y académicas, como poderosas resistencias colectivas contestatarias a las lógicas y las tecnológicas del capitalismo y su producción cultural de seres, tipos, reglas, metas y competencias barbarizantes del hombre social.

Los datos sobre lo deficitariamente calculado en aquella década no descalifica, sino que por el contrario reponen la importancia de este debate modernidad-posmodernidad. Lo hacen en tanto estos textos "clásicos", al resaltar la trascendencia que le otorgan al debate sobre la modernidad como proceso histó-

rico con sus valores, lógicas, utopías, ideas y catástrofes, obligan a una perpetua tarea crítica que preanuncia y reclama pensar los déficits de una historia extensa a desmitificar por encima de las buenas intenciones de los personajes que la actuaron.

Pero, paralelamente, será la propia querella sobre la posmodernidad la que también sufrirá la fragilidad y precariedad de sus razones, de sus argumentos, en el contexto y la vorágine disolutora de discursos y cosas ocurridas en estos últimos quince años. Desagregación que produjo una diáspora de temas, fragmentos, enfoques, herencias sesgadas, sobreimpresiones, neoesferas específicas de problemas y políticas, teorías diferenciadas y lecturas de conflictos autárquicos. Frente a esta diáspora y errancia sin límites, la posmodernidad fue en gran parte también una suerte de "totalización" arcaica que buscó fallidamente sujetar la escena antes del estallido y las desapariciones.

5. Es desde este punto de vista –de consideraciones encontradas– que hoy esta antología de autores y textos sobre lo moderno-posmoderno retiene su vigencia en términos críticos y precisa de una permanente capacidad crítica sobre sus propias armas cognitivas. Libro ahora ampliado con ensayos de Oscar del Barco, Fredric Jameson y Hal Foster, que trabajan los problemas desde perspectivas filosóficas, utópicas y estético-culturales.

El libro retiene una actualidad, en cuanto a que estas escrituras inaugurales se constituyeron en un campo temático frente a posicionamientos intelectuales y políticos que hablaron de las nuevas "condiciones post-históricas" que debería incluir todo saber sistematizado para situar desde ahí su justificación o prescindibilidad. Lo que exponen estos ensayos se reabre entonces para tareas reflexivas que traten de caracterizar síntomas y horizontes de las circunstancias presentes. Ensayos de una antología que remiten, en sus explicaciones, a lo que reaparece en nuestra existencia social cuando ésta pasa a ser auténticamente pensada: hay un haz de sensibilidades, de actitudes y de visiones culturales modernas que certifican día tras día que han cesado en su intensidad o en su simple presencia. En tal sentido la crisis de tales experiencias y argumentaciones, de tales sustentos o terrenos marcadores de tensiones (que serían hoy, culturalmente, *pasado*) emergen como dato irreversible. Esto es: ya no crisis operativa de una dialéctica que subsume "el dato" para recuperarlo en una estatura superior de la trama o espíritu de una época.

6. A su vez y como contracara de esta marca de actualidad, resulta también evidente que la viga maestra que pretendió plantear el debate modernidad-posmodernidad en distintas comarcas reflexivas no resultó muchas veces tal pieza estratégica. Ni la confrontación entre derechas e izquierdas ideológicas modernas y antimodernas, ni el expediente de apuntar a la crisis de los grandes relatos como ultimo metadiscurso heredero de las ruinas discursivas, ni la extensa saga de la modernidad y el modernismo en el campo estético artístico, alcanzó vigor y autosustentación como para regir el *logos* de una época de altas dislocaciones subjetivas y escénicas que remiten a saberes.

Como ya se apuntó, lo irónico en todo caso es entender que la declinación que finalmente tuvieron las reflexiones posmodernas sobre el nuevo presente en permanente expansión no fue por las consecuencias de haber roto con los mundos de explicaciones abarcativas, con teorías onmicomprensivas, con viejas perversiones unificantes. Tampoco por desechar los nuevos hilos "del conflicto", sino por haberse parecido en demasía a estos moldes que buscaba cuestionar de cuajo. A quince años de distancia las lecturas que trabajan sobre señas posmodernas y barometrizan su presencia, en realidad pecan muchas veces de demasiado "modernas" en su reagregación de sentido con respecto a los rostros de una época.

7. Desde esta última perspectiva, lo posmoderno devela la modernidad cultural como la que importa discutir en primer término. también que esa modernidad cultural, así nombrada, había empezado a ser una dimensión inerte, callosa, tumefacta en su horizonte de sentido desde Nietzsche y Heidegger: una historia del pensamiento develada como fallida, inhumanamente "humanista", pero imprescindible en su transcurso desde un primer dios. Por último, que había que dar cuenta de los tantos intentos de deconstrucción de un pensamiento racional, que en su amenaza de suicidio siempre se salva a sí mismo. Modernidad cultural, entonces, que hace visible definitivamente –como crítica a la historia– el orden estético de inteligibilidad con que la propia modernidad se propuso a sí misma. Ella fue subjetividades en trances, dibujos de épocas, escenas representacionales, orden de la sensibilidad, problemas de las formas para un mundo que heredó a Dios, tiempo de las apariencias verdaderas, pensamiento del mito y el lenguajes, estéticas de la comunicación, enigmáticas del mensaje autarquizado, tiempo de los fragmentos, desconsideraciones de la verdad, desboque de las literaturas y poéticas. Un extenso camino que arbitrariamente podría diseñarse entre un núcleo de jóvenes en la Jena del siglo XVIII hasta las narratividades virtuales que hoy nos componen.

El encuadre mayor que sostuvo el espíritu de lo moderno, que cobijó sus conflictos, resoluciones y catástrofes, fue la ida de la historia como proceso emancipador del hombre, conducto vertebral que vincula muchos diseños de polis y caminos de filosofías políticas. Esto implicó extender a pleno el reinado de la razón autónoma y la crítica tribunalicia contra todo aquello que mal heredaba, dificultaba o se oponía a tal marcha secular de la razón. La conciencia moderna, su sujeto portador de esa razón productora de mundos abstractos y materiales, pasó a ser el núcleo que alberga tal potencial emancipador.

Crítica y emancipación fueron los datos centrales, más allá de lo que las crónicas capitalista y comunista protagonizasen lo contrario a esa libertad, autonomía y justicias promulgadas. Dicho de manera más rotunda: las barbaries sufridas, los millones de asesinados, la caída de valores apreciados, le sirvieron a esa crítica emnacipadora y hegeliana para certificar finalmente su vigor o capacidad de consuelo. Si tanática fue la racionalidad científico-técnica-política-guerrera del nazismo para lograr sus objetivos, la razón libre, creyente en la promesa ilustrada, libró su batalla y salió inmensamente herida pero triunfante frente a la cruz gamada. No obstante esa lectura se marchitó en la razón instrumental, totalitaria,

cosificadora, bélica, mediática, de mercado global liberal. Incapacitada de juzgar su propio fracaso, y sus salidas y fugas en las antípodas de las promesas.

8. Curiosamente, y a raíz de la reciente invasión y conquista de Irak por parte de Norteamérica, se abrió un debate entre intelectuales y analistas de USA y Europa mientras los superbombarderos lanzaban sus cargas inteligentes sobre Bagdad. Discusión en la cual uno de los ejes ensayísticos rectores fue el tema de la posmodernidad y la guerra aludida. Columnistas de grandes diarios, pensadores entrevistados, suplementos especiales, libros sobre la encrucijada editados precipitadamente en plena ocupación militar del país árabe, hicieron visible el uso expandido del término posmoderno para caracterizar no tanto lo nuevo que traía aparejado la decisión armada pentagonista, sino las diferencias histórico culturales entre las dos orillas del Atlántico Norte en cuanto al escenario de ideas que quedó. Una escena situada entre una edad simbolizada como "el pasado" siglo XX, y una actualidad todavía sin rótulo ni siglo armado.

La polémica por Irak bajo dicho concepto "post" no solo dio cuenta de la divulgación del término desde la academia a los *massmedias*. También de la necesidad que tiene la reflexión, ahora, de una *forma de la mirada* que parta en dos el tiempo presente, con una raya o tajo ilusorio, teorizado. Que ofrezca dos rostros de lo mismo, por demás indefinidos y conviviendo. Original y réplica, visto y *déjà vu*. Representación del mundo y representación de la representación del mundo. Las actuales condiciones del capitalismo, las maquinarias culturales y sus artefactos de memoria, de olvido, de lo bélico, la enorme dificultad de desentrañar el escaso futuro que les quedó a las heridas políticas modernas, obligan a un vivir permanentemente entre *citas* inscriptas en alguna historia cerrada/abierta. Lo que le sustrae a la historia toda promesa en la propia idea de promesa, de utopía en la propia noción de utopía, y a la vez la recubre de una sabiduría sobre sí misma que juega como inédito espejismo, como operatoria símil sublime.

La conquista armada de Irak remitió, en esa polémica, a las compresiones del pasado desde dos espectrales caras de la actualidad. Para los opinantes europeos, lo que volvía a emerger de manera brutal con la administración guerrera de Bush era ese fondo bíblico intolerante de la USA blanca protestante como gran cuadrante sustentador de una "nueva edad" de hierro. Una performance de neto corte fundamentalista antimoderno en lo cultural, en lo político, en lo ideológico y en lo militar que confirmaba –con tal gesto– a la sociedad occidental antimodernista por excelencia: EE.UU. Sociedad pre/posmoderna religiosa, con su "dios americano" y su conciencia de pueblo elegido de manera indefinida. Posmodernismo en este caso de derecha. Por lo tanto: bélico, ultratécnico, conservador, chauvinista, integrista judeocristiano según, los ojos europeos.

A su vez, los asesores y defensores de la política de Bush juzgaron severamente el posmodernismo de "la vieja Europa" continental, en la cual, según ellos, se había acentuado en el ultimo medio siglo de una manera desmesurada la nihilización de valores, perspectivas, sentidos y lecturas, imprescindibles de seguir portando para comandar el reinado de una racionalidad occidental. Debilitan-

do, ahuecando, desfundamentalizando de esta forma las defensas culturales, económicas y políticas, y con ello la fortaleza de los sujetos históricos de una civilización, frente a estratégicas amenazas de un esparcido neoenemigo. Posmodernidad europea que busca falazmente la liviandad de la historia, las kantiana paz perpetua, los lares de una poshistoria sosegada, desde una ilusoria estación terminal arribada, desde su necesidad de liberarse de pasados culposos, infaustos: desprenderse de la historia en sí, y renegar, para eso, de su propia docencia universalista moderna iniciada en los siglos XVII y XVIII.

9. El debate sobre Irak expone las particularidades de un presente desvalido de toda filosofía de la historia, que discurre entre hechos fuertes –invasiones, bombardeos, terrorismos, miedos, avances de la sociedad policíaca– pero más obsesionado por reencontrar en "el atrás" un sentido (que se añora o del que se fuga) que por los acontecimientos mismos que resuenan cada vez más, como proyecto a futuro, planetarios y huecos.

Nos situaríamos en las antípodas de cuando para el filósofo alemán Ernst Bloch, en Das Prinzip Hoffnung, se trataba de abordar unicamente "todo lo que está por ser llevado a cabo, un todo utópico que abarca la totalidad de la historia", donde el marxismo y la revolución "han traído al mundo un concepto de saber que ya no está esencialmente referido a lo que ha ocurrido sino más bien a lo que está emergiendo *para tener el futuro al alcance* de una comprensión teórico práctica...". La posmodernidad es un concepto que efectivamente, más allá de los entretejidos teóricos que lo hospedan, da cuenta de la casi realizada nihilización del curso histórico, La imposibilidad de reabrir el pensar "desde el futuro". Dato que a su manera la aspereza de los halcones norteamericanos concentran en la antigua Europa, madre de las ideas cruciales cristianas y modernas.

La querella pasó a ser primordialmente recuperación del pasado del presente: recorrido inverso al profetizado en la época de Bloch a principios del siglo XX. Saturante atmósfera, ahora, de destinación genealógica. Ya nada alcanza el futuro, que aparece imaginariamente como habiendo sido. Por una parte en la dimensión de lo estético – redesplegada a un todo cultural y también cuasi político– la cuestión del posmodernismo reabrió el debate histórico de las subjetividades en aquellos planos donde las seguridades ideológicas modernas mostraron el agotamiento de sus lecturas políticas sobre sujetos, clases, estamentos, alianzas sociales, culturales, demasiado esquematizadas, dogmatizadas o directamente perimidas.

Se planteó la fecunda carga de irrepresentatividad, de deslinde, de irracionalidad, de ocultación de datos inéditos que abordó siempre la crónica de lo estético moderno, como sendero propicio, ahora, para preguntarse por cómo reabrir la teoría política y social. Por otra parte, el debate se amplió hacia una perspectiva de caracterización de la crisis mundial, situación del capitalismo, de sus modelos de Estado y actores socioculturales sustentando ya sea variables netamente reaccionarias, neoconservadoras o de un progresismo democratizador. Desde este punto de vista el tema de lo posmoderno adquirió el curioso perfil de evitar las rupturas en su nombre. Por el contrario, su incidencia y secuelas teóricas alimentaron en ocasio-

nes la intención de reponer el (marginado) dilema de la Ilustración y gestar una teoría póstuma de la modernidad como conciencia actuante que expusiese críticamente las herencias contenidas en lo actual, sin desintegrar a la razón misma.

10. En el texto de Oscar del Barco se plantea que, en relación a esta actualidad del mundo como "orden confuso" de las cosas, el concepto posmoderno en todo caso vuelve a develar como la modernidad, desde sus albores, contuvo un talante de posmodernidad dibujado crípticamente en su textura: el anuncio de un fin siempre incumplido o de una realización desmesurada que no podía sino postergarse hasta descubrir su ilusoriedad.

La muerte de dios, del sujeto, de la filosofía, del arte, de la historia, de los relatos, abren hoy un transcurrir de las sociedades vaciadas de toda trascendencia, de todo fundamento, de todo para qué y hacia dónde. Y sin embargo la llave maestra de la modernidad ilustrada quizás haya sido esa herramienta sepulturera, que del Barco descifra en términos de crítica. Esa que rastrea en Mallarmé, Rimbaud, Cézanne, en otros de una saga filiar estética que tuvo como cometido el lento desarmado de los grandiosos pilares que simularon ser columnas eternas del templo moderno capitalista.

La presente actualidad posmoderna, con sus derivas, puro flujos, evanescencias, simulacros y anomias que hoy parecen haber desvencijado todo punto de referencia, toda necesidad sustentadora, todo fondo de las cosas, temas y debates, sería finalmente zona de un camino impostergable que fue cumplido. Desde esta perspectiva la conciencia sobre las caídas de las grandes metafísicas de la historia, la del cristianismo, la del progreso ilustrado, la del humanismo, el hegelianismo, el positivismo y el marxismo, esconden por detrás de sus ruinas *otro* tejido enclavado. Una inmensa tela de araña o reverso del tapiz que del Barco percibe poblada de *intensidades*, de otro mirar descentrado y no totalizante (totalitario) que no tendría cabida ni en el cesto de la modernidad ni en aquel presunto de la posmodernidad, y que remitiría a una región ya abandonada por las palabras.

11. Lo posmoderno se recepciona hoy, según uno de los más consecuentes analistas y conformadores de su problemática, Hal Foster, como una cuestión *démodé* y trivial. Como si no hubiese podido escapar de la propia barbarie del mercado cultural que lo celebró y lo "hizo pasar de moda", tampoco de una tradición modernista que lo anatemizó y a una izquierda que lo fijó como hijo insobornable del mercado capitalista tardío y su saturante capacidad global-culturizadora de ofertar todo y hacer equivalente todo. A pesar de esto, de acuerdo a este teorico de arte norteamericano, no ha perdido su posibilidad crítica en cuanto a rastrear las obsesiones modernas.

Por cierto lo posmoderno buscó re-conocer un mundo no sólo que pasaba a tener a la revolución como pasado, sino también posnacional y casi pospolítico burgués en cuanto a la incapacidad ya de redinamizar la historia del sistema con nuevos credos. La historia desterrada de la historia podría ser una definición de fondo, abarcadora, en la aparición de lo teorico posmoderno.

En el texto de Fredric Jameson, uno de los pensadores que más teorizó e instituyó la condición posmoderna en el tardocapitalismo, la noción de utopía permite referenciar la índole transformadora que poseyó lo moderno con su capacidad de situarse argumentativa y políticamente "ya siempre en el futuro", para diferenciarlo de la actual situación posmoderna donde se deshicieron en el aire los entramados temporales que hilaban las prospectivas en la cultura del sistema. En el referente de la utopía anota Jameson la obsesión modernista del tiempo organizado teleológica y escatológicamente como resolución violenta y traumática de la historia, y dónde críticamente el autor señala a Stalin como uno de los arquetipos de esa lectura acabada en pesadilla planificada. Esto se distingue de una reciente y posmoderna noción de catástrofe por venir, con que la actualidad se desprende de aquella herencia del *curso del tiempo*, donde este último había quedado hospedado desde lo judío cristiano bajo un hálito sagrado o científico trascendente.

12. La modernidad resultó la metafísica de aquellos cursos emprendidos y a emprender: un eslabonamiento destinal curativo o pestilente: dio lo mismo a los efectos de una lógica totalizante. Fue el nacimiento de las naciones, el hallazgo del verdadero mundo en la palabra objetivante, las marcas identitarias del arte desde cada época y desde cada una de las raíces patrias, las literaturas desentrañantes de las profundidades de lo real, el cambio en la historia. Aunque las improntas contrarias a ese omnipotente muralismo civilizatorio también fueron tozudamente modernas: la pérdida de todo sentido de una marcha, el vaciamiento implacable del mundo constituido, la conciencia de la huída de los fundamentos, las poéticas exiliares al mundo, la fusión hiperbélica de lenguajes y muerte, la desolación permanente del alma, el amor a las superficies y a las pátinas dónde se da la precariedad de las cosas, es decir la vida.

Pero desde ambas (in)tensiones los parámetros *modernos* sobre futuros y pasados retuvieron siempre una *relación fuerte* con la desesperanza y la esperanza. Con la verdad indiscutible, con la índole del ser, con una idea de hombre, con lo irreductible de la justicia divina o secularizada. En definitiva, con la realización efectiva de la historia, con la violencia "ontologizadora" que esto implicaba, y que las propias ciencias históricas e historiografías modernas certificaron para llevar a *sine qua non* de todo pensamiento sobre el *quid* social y sus trayectorias.

Esa es la conciencia moderna definitivamente esculpida y fiscalizadora. Para ella la historia fue y es una escena donde todo "el tiempo" se lo lleva el pasado y el futuro. Lo a conquistar, en tanto crítica y mandato, que se proyecta desde un provisorio presente fáustico no sólo por su poder demiúrgico, por el cálculo, por la técnica, la inversión, la producción, sino en gran medida también por la creatividad de sus melancolías, mitos originarios, espiritualidades a rescatar, preceptivas, y a un pensar desde lo decible/indecible, desde el fundamento/abismo. Todo gestó lo real de lo real y la marcha de lo real. La historia entonces como una obra expresiva, imaginaria, innegociable, una narratividad indeclinable que llena el vacío. Historia: una falla que se repara a sí misma de manera imprescindible. Un extrañamiento infinito a corregir desde la noción de tiempo y extravío del propio

tiempo "histórico". Y en lo político de esa historia, el yo fantasmal con sus fantasmas (masa, clase, colectividad, comunidad, nación, partido, enemigos, otros). Es decir, marcas societales que no alcanzaron jamás una última figura de sosiego, de conformidad consigo misma, pero que nunca dejaron modernamente de preguntarse por sus señas genuinas.

13. Desde esta perspectiva amplia, contenedora, puede decirse que lo posmoderno critica –con afán destitutivo y a partir de distintas dimensiones teóricas– aquello que sustentó dicha ordenación histórica en términos de sentido: sustento que la modernidad racionalizó casi a pleno con sus filosofías. Lo posmoderno critica la noción de una verdad fija, eterna, sustancial, que sostendría procesos, pluralidades, movimientos, memorias, violencias legitimadas, guerras, paz, dominios ideológicos, esto es: a la historia. Lo posmoderno estructura, de manera descompasada pero con evidente fuerza epistémica comunicativa, los avatares de un largo transcurso moderno de resención y final de la metafísica que no encontraba lenguaje apropiado para aterrizar en los campos de los saberes, profesiones y prácticas intelectuales. En este hacer nítida la visibilidad de la desestructuración de una discusividad madre, lo posmoderno hace las veces de un cable a tierra: una suerte de "democratización" de tal cuerpo reflexivo (extranjero a muchas teorías culturales, sociales, políticas, comunicacionales) incorporándolo al ruedo de los saberes en tanto figuras, nudos interrogativos, enclaves temáticos, torsiones del análisis, lenguajes, sub-objetos de estudios, redefinición de las subjetividades, perfiles de la crítica y modos investigativos.

El debate desde y con los planteos posmodernos permite entonces una inédita aparición de la declinación de las concepciones de la verdad estable y objetiva del ser en tanto orden ideal del mundo, como otro escalón, por demás audible, del largo ascenso (o descenso) secularizador de la modernidad. El argumentar posmoderno puede definirse entonces como ultima *ratio* comprensiva por la cual adquiere fisonomía un tiempo post-nietzcheano ya acumulado, bifurcado, pero sobre todo también vastamente admitido y consumado –también pasado– para el necesario ejercicio hoy de descentramientos teóricos en espacios estéticos, filosóficos, analítico –políticos, crítico– culturales, psicoanalíticos ensayísticos, historiográficos, semióticos y narrativos de un inmenso y gran resto cognitivo que le queda al dilema discurso-mundo. Esto es, el de los relato de relatos, espacios de perspectivas, de interpretación, de hermenéuticas, de palabras de palabras, donde alcanzan definitiva potestad lo sígnico, lo retórico, la genealogía, las literaturas, la falla ensayística, los textos de cultura, la réplica, la pátina iluminante, la cita, las escrituras en palimpsestos y también según algunos la neorelación con lo sagrado en una edad post-trascendentalista. Lo que campea en estos textos es el fondo con que se piensa lo actual. Modernidad-posmodernidad sería un último reordenamiento de la *biblioteca eritico moderna* con Nietzsche, vanguardias, Freud, Marx, Heidogger, Frankfurt, el antihumanismo del '68, la deconstrucción y la revolución frustrada. Pasaje de una escritura de la conciencia al lenguaje, del orden de las representaciones a los actos onunciativos, de una racionalidad unificante y

reintegradora en lo teórico político, a una radicalmente diferenciadora, a-emancipadora, y un desdibujamiento de la línea entre razón y su otro.

14. En este juego de su vigencia real y de los límites encontrados (en el propio entramado de las ideas del presente) el posmodernismo forma ya parte plena de la tarea de preguntarse por las condiciones de la historia que ahora se habita. Pasados quince años de la inicial edición de esta antología, me consta que aportó en distintas disciplinas y campos del pensamiento, desde lectores situados en ámbitos universitarios, para bibliografías docentes, grupos psicoanalíticos, formaciones artísticas en sus distintos lenguajes, investigaciones académicas culturales, sociales y políticas, estudios filosóficos e históricos, áreas de problemas en comunicación, y también en terrenos de estudios médicos y jurídicos.

Las discusiones que provoca el artículo de Jürgen Habermas, entre otros, en J.F. Lyotard y Peter Bürger y Xavier Rubert de Ventos, el intercambio argumentativo entre Marshall Berman y Perry Anderson, las lecturas sobre las crisis de la modernidad de Carlo Viano, Lorenzo Infantino y Franco Crespi, y las cartográficas de Andreas Huyssen sobre cultura, arte y edades políticas posmodernas, constituyen hoy no solo planteos que gozan de lozanía, sino que en muchos aspectos no fueron superados y permanecen como lecturas guías a enriquecer. También de esta antología se desprenden los dos perfiles rectores y clásicos de abordaje al conflicto modernidad-posmodernidad: el teórico-filosófico sociológico, y el estético-artístico-cultural que se plantean en el libro desde la gama de sus autores. Enfoques que se perciben en la mayor parte de los trabajos genealógicos de la actualidad, con los que se procura una experiencia crítica a las herencias, y de retener a su vez herencias para una tarea crítica intelectual.

Septiembre 2004

Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)

Nicolás Casullo

UN DEBATE PARA REINICIAR LA CRITICA

Los trabajos reunidos tratan y polemizan sobre el problema modernidad - posmodernidad: eje de tensión reflexiva, y a la vez modo de abordaje para recrear una constante de la cultura occidental: las formas de la crítica sobre sí misma. Desde distintas perspectivas y saberes los autores discuten el presente, analizando la crisis de sus concepciones fundamentadoras.

El debate modernidad/posmodernidad puede ser entendido como la controversia de una época que se siente en mutación de referencias, debilidad de certezas, y proyectada hacia una barbarización de la historia, ya sea por carencias y miserias sociohumanas, ya sea por su contracara: la aceleración de "la abundancia" para un futuro definitivamente deshumanizado.

El hecho de que la problemática haya penetrado distintos campos teóricos en los años '80 no significa el hallazgo de "una clave" totalizante, mágica e imprescindible de asumir, a riesgo de quedar "afuera de la verdad". Podría decirse, en cambio, que se trata simplemente de una reflexión sobre las cosmovisiones que estructuran el mundo histórico. Aparece, entonces, como nueva escena de un viejo interrogarse: la disputa por reconocer, o invalidar, la existencia de un *espacio de respuestas* a las incertidumbres, como territorio todavía posible en nuestra cultura.

Los textos del libro ponen en evidencia la manera más abierta y diversificada con que se insinúa el problema de lo moderno y de lo posmoderno. Insinúan cómo, al tener que hacerse cargo de dispares relatos del hombre, de espíritus de época, de

los distintos sentimientos del conocer, afortunadamente van reponiendo en la discusión un intento de ambición ensayística, bastante olvidada hoy por las lenguas disciplinarias y sus encorsetamientos teóricos, terminológicos y metodológicos. Desde otro punto de vista, esa amplitud donde tantos lenguajes del hombre quedan involucrados en la reflexión llevan a una compilación de artículos que quiebra el hilo de las especificidades temáticas. Es el mundo en tanto ideologías políticas, argumentos estéticos, razonamientos científicos, pensamiento religioso, crítica filosófica y cultural, enfoque psicológico y sociológico, el que forma parte hoy de esta línea conflictiva trazada entre crisis de la modernidad y posmodernidad.

Sobre el fin del milenio, como se acostumbra a decir en la actualidad, pareciera que conocimiento y discusión (en medio de una metamorfosis tecnocultural acelerada) necesitan de una profunda *arqueología de su propio proceso en la cultura*, para entender los futuros que se anuncian o se deshacen en el aire. Nosotros, latinoamericanos, con una historia violentamente reemprendida en el despuntar de lo moderno a través de la conquista hispanoportuguesa, quedamos plenamente involucrados en esta problemática, desde nuestras especificidades, desde nuestra memoria y formas de haber participado de los códigos y paradigmas de la modernidad: desde nuestros antecedentes de seducción y enjuiciamiento a lo civilizatorio que ella propuso.

Los autores hacen emerger, en el campo del pensamiento, un horizonte de crítica a la modernidad. Polemizan explícitamente el tema. Se sienten contextualizados por crisis ideológicas y políticas de distintos signos. Defienden, ponen en tela de juicio o atacan ese mundo de la Razón, de la Ilustración, que hasta el presente sostiene nuestras ideas y conductas. Revisan épocas pasadas y condiciones de nuestra actualidad. Retornan a intrincadas constelaciones de ideas, de figuras, de lenguajes -a la palabra sobre lo real- que establecieron la modernidad. Regresan, como forma de releer una crónica contemporánea exultante de empiria, de azares, de convulsiones fácticas y experiencias "sin textos y escrituras" codificadas, que sin duda se seguirá dando. Regresan por lo tanto a las palabras que una cultura previó, y no previó, para su propia historia. Sus reflexiones están situadas en Europa y en los Estados Unidos, es decir, en zonas centrales del sistema capitalista, donde alumbró y maduró a plenitud el ideario moderno, irradiado a la globalidad de los países de Occidente. Los textos pueden considerarse parte de un primer tramo significativo de la Puesta en escena del problema.

El propósito de este prólogo es incursionar en la surgencia de aquel universo de discursos, subjetividades, representaciones sociales y mitos, que significó la condición moderna del hombre y de su historia. Emprender un repaso del recorrido biográfico de la modernidad en los siglos XVIII y XIX, teniendo en cuenta el entramado de lenguajes y relatos que la conformaron, y a los que muchas veces - cuando hoy se debate el tema de la modernidad- se hace frugal alusión o se dan por sobreentendidos. La idea es que el alumno universitario, o el interesado en este tema de la modernidad, su crisis, y las posiciones posmodernas, puedan partir de cierta interpretación, subjetiva por cierto, sobre aquel primer y extenso itinerario de la razón moderna.

LAS CRISIS COMO SENTIMIENTO DE EPOCA

Desde vertientes e.stéticas, teóricas, filosóficas y políticas se plantea hoy el tema de la crisis de la modernidad. La simultaneidad de tales enfoques provoca una consideración ambigua sobre el problema. Por una parte, la eficacia comunicativa que en la actualidad envuelve a los saberes en cuanto a presentar temas hasta ayer de escasa consideración logra un efecto "inaugurante" tan cabal, que parece cierto y termina por ocultar la riqueza histórica de la cuestión. En este caso, oscurece el hecho de que la modernidad en crisis (desde determinadas experiencias e interpretaciones) es un dato que se remonta a la génesis de lo moderno y lo acompaña sin desmayo.

Por lo tanto, podría afirmarse que viviríamos, en el presente, la reaparición de una cuestión irresuelta, y quizás imposible de resolver: Esto es, habitaríamos una época donde la sensibilidad y la creatividad del hombre enfatizan más la incertidumbre frente a su propia figura y al mundo, que el pensar desde creencias compartidas en la irrefutabilidad de las mismas, para operar sin vacilaciones, a partir de ellas, sobre la realidad.

Sin embargo, más allá de este dato semioculto que expone a los tiempos modernos como aquellos que llevan inscripta desde siempre su propia conciencia desconciliada, Incierta, se puede afirmar también que, como nunca en los últimos doscientos años de la cultura capitalista, se encuentra tan a flor de piel y forma parte del sentido común como en el presente la vivencia del hombre con la crisis de valores, razones, relatos sustentadores del vivir, conocimientos fundantes. De tal manera, eso que en términos intelectuales pasó a definirse como crisis de la modernidad constituye en la actualidad un estado rotundo de nuestra cultura urbano-burguesa donde quedan involucrados infinidad de voces, experiencias y temores.

A diferencia de otros tiempos, el concepto de modernidad como crisis, y como crítica de sus verdades, el pesimismo en tanto lucidez para confrontar con "las promesas del presente", hoy no se interiorizaría sólo en individualidades atormentadas, en una circunscripta pléyade de enjuiciadores, en algunos textos puntuales que perciben la oscuridad del .futuro, sino que aparece como un creciente y generalizado espíritu de época. Es decir, una situación del ser social diversificada, discernible en numerosas opiniones y esferas del pensamiento, teniendo lugar paradójicamente en un mundo capitalista que si soñó con Inéditos poderes técnicos para implantar "ánimos epocales" afirmativos, homogeneizaciones culturales complacientes, no calculó que estas vías universalizantes se verificarían para emparentar, desde distintas hablas, un idioma de desconsuelo frente a la historia.

LAS LENGUAS ORIGINARIAS DE LA MODERNIDAD

Para muchas tesis historiográficas la condición moderna se inicia con el llamado Renacimiento en los siglos XV y XVI. Ideologías de libertad, de individualidad creadora, incursiones neoplatónicas, cabalísticas y alquímicas hacia los saberes prohibidos por el poder teocrático preanuncian y promueven las representaciones de la cultura burguesa: un sujeto camino a su autonomía de conciencia frente

al tutelaje de dios, un libre albedrío alentado por la experimentación científica frente a los dogmas eclesiásticos, un conocimiento humanista de la naturaleza regido por ansias de aplicación, de utilidad y hallazgo de verdades terrenales, en un marco cultural trastocado por los estudios copernicanos.

Pero en realidad es el siglo XVII, en la crónica de las ideas y del filosofar, el que planteará las problemáticas anticipadoras de las crisis con que nace la modernidad: discernimiento científico entre certeza y error, metodologías analíticas, esferas de sistematizaciones, y sobre todo ese nuevo punto de partida descartiano que hace del sujeto pensante el territorio, único, donde habita el dios de los significados del mundo: la Razón, frente a las ilusiones y trampas de los otros caminos.

Este itinerario del saber crítico corona en el siglo XVIII. período donde empiezan a fundarse de manera definitiva los relatos y representaciones que estructuran el mundo moderno. El siglo de la Ilustración *(Aufklärung)*, el de la filosofía de las Luces: el siglo que reúne experiencias, búsquedas solitarias y secuelas de una historia convulsionada, patentizadora de ocasos y prólogos, y que intentará conscientemente transformar tales rupturas en lenguaje seminal del proyecto moderno, en narraciones utópicas de lo nuevo. La razón es *otro* idioma reinstitucionalizando al mundo.

En dicho período se aglomeran las *cónsecuencias* de la Revolución Inglesa democratizando el orden social a través de la secularización de la política; el racionalismo filosófico francés con su sueño enciclopedista reformador, y con su descifrar, en la articulación de las ciencias, las artes, la técnica y el trabajo, que el presente - ya no el pasado clásico- es la edad de oro del espíritu; y el iluminismo romántico alemán, donde la filosofía de la historia, la estética critica y el despertar heroico (no sólo racional) del sujeto del nuevo tiempo se traducirá en un primer desgarramiento de la conciencia moderna.

Esta trinidad de lenguas europeas proviene, en sus orígenes, del Sacro Imperio y su primitiva ambición ecuménica. Lenguas esculpidas durante centenares de años a golpes de memorias catastrofistas, milenarismos cristianos redentores y rebeldías paganas diabolizadas. Talladas por secretas traducciones de ideas en los monasterios, por humanismos ilustrados, reformas y guerras religiosas y utopismos que se adueñaron de las metáforas bíblicas. Biseladas por ciudades de dios, reinados del verbo cabalístico y geometrías barrocas. Cinceladas en medio de pestes desoladoras, amor a las matemáticas, creencias nocturnales y genios científicos huyendo de ciudad en ciudad. Esa trinidad de legados culturales redactará, en letra y acto, lo medular del proyecto moderno: el diseño racionalizador de un mundo europeo, trastornado ahora en lo económico productivo, en lo social y en lo politico-jurídico, y conmovido en sus entrañas por ese nuevo acontecimiento, caótico y deslumbrante, de la revolución.

Puede verse la modernidad como una experiencia inusual de los lenguajes del hombre, en respuesta a esa voz desconcertante, no prevista, que pronuncia la historia y que simula dejar atrás todos los tiempos, voltear las viejas narraciones que representaban al mundo. Experiencia que la razón ilustrada burguesa escindirá en esferas del conocimiento, en campos de arribo a las verdades científicas, estéticas y éticas. La modernidad es el desplegarse de una escritura civilizatoria que conquista y fascina por sus certezas y profecías. Que propone la idea de maduración de la biografía humana, a partir de un presente que pasa a sentirse como

radiante. Que inscribe por lo tanto la narración de otra Historia como su cifra clave, para postular el pensamiento como vanguardia y el acontecer desde sus leyes.

Modernidad que envolverá la gesta emancipadora latinoamericana a principios del XIX, veinte años después de la Revolución Francesa. Espíritu de época en la intelectualidad de América Latina, encendido por los inéditos horizontes del comercio capitalista, pero también por la modernidad de los *autores:* por escrituras de Voltaire, Rousseau, Montesquieu y Diderot. Espíritu materializado en los discursos liberales del industrialismo inglés, y también construido desde las figuras Iluminantes del romanticismo soñando patrias, amanecer de naciones y pueblos mesiánicos liberados. Modernidad en América Latina que se efectivizará en el jacobinismo militar de nuestras revoluciones, en sus itinerarios de sectas conspirativas por las aldeas coloniales, en sus héroes de la guerra, la política y el ensayismo literario, como una vasta y simultánea fidelidad a los nuevos credos y relatos de crítica y refundación de la historia.

VISIONES POSMODERNAS

Si bien el término posmoderno remite a un diferenciado plano de posturas que van desde filosofías hermenéuticas, experiencias estéticas, diseños arquitectónicos, hasta ciertas modas de la industria cultural, su argumento más categórico –reconociendo el riesgo de simplificarlo- apunta a señalar el agotamiento del proyecto de la modernidad en la dimensión de sus grandes relatos legitimadores. Asistiríamos a la pérdida de legitimidad de aquellas narraciones modernas que operaron en términos de filosofías de la historia: concepción de un devenir emancipador de los hombres y de las sociedades, protagonismo del sujeto moderno como el lugar de la enunciación racional de la verdad y de la transparencia de los sentidos de la realidad, visión del derrotero humano como un progreso indeclinable hacia la libertad, hacia la absoluta soberanía de los pueblos y la Justa igualdad en la distribución de las riquezas. Esta discursividad científicamente avalada del mundo moderno, florecida en el tiempo de la Ilustración y reverenciada por casi todos los credos revolucionarios, viviría hoy su declinación, de acuerdo a una lectura que se asume parte de una edad posmoderna.

Mirada desde sus matrices culturales más profundas, la modernidad es un *mundo de representaciones* que, desde la titánica lucha de la Razón ordenadora, refundó valores, saberes y certezas. Estableció paradigmas para la acción y la reflexión, para la crítica y la utopía. Fijó identidades para la multiplicidad de lo real, denominadores comunes para el acceso al conocimiento y códigos de alcance universal para interiorizarse sobre las cosas y los fenómenos. Esta construcción de la *escena* de la historia, si bien se expresó como permanente conflicto de intereses y contradicciones económicas, sociales, nacionales y políticas, tuvo, sin embargo, como suelo sustentador aquel universo narrativo que propuso el imperio de la razón, que situó al sujeto como conciencia plena de los cursos históricos, que pensó el progreso tecnoindustrial como cultura redentora de la humanidad. El proyecto moderno se edificó a partir de esta constelación de discursos hegemónicos, victoriosos, en tanto somatización integradora de un mundo secularizado, en tanto teleológico horizonte para la realización de la historia.

Según los enfoques que en la actualidad hablan de un tiempo posmoderno, nuestro capitalismo tardío asistiría, por debajo de las crisis de ideologías y programáticas, a una licuación de los relatos que presidieron el *ethos* moderno. Hoy serían claves de interpretación un sujeto vaciado de potestades y fenecido como conciencia autónoma, un progreso tecnoindustrial que agudiza las diferencias materiales y la "oscuridad de los futuros", un saber científico que ya no puede dar cuenta de sus propias potencias para barbarizar y extinguir la historia. Estas evidencias indicarían un desemboque civilizatorio del proyecto moderno que no concretizó sus profecías, más aun: que en gran parte muestra sus resultantes en las antípodas de los textos de la razón fundadora.

El presente que habitamos mostraría una fragmentación extrema de la experiencia del hombre, manejado por las lógicas de lo tecnourbano-masivo-consumista. Fragmentación que no podría retornar a ningún valor, plan o cuerpo simbólico integrador de los significados. Mostrarla un desvanecerse de lo real, donde las mediaciones comunicativas totalizantes, las lenguas masificadoras, los mundos tecnoproducidos cotidianamente, y la cibernetización de la memoria y el hacerse de las cosas construyen un nuevo escenario de vida en el cual la realidad muere si carece de tecnolntermediaciones, y donde lo único "real" visible, audible, es el residuo cadavérico de la realidad.

La condición posmoderna quedaría expuesta en el ahondarse del desencantamiento de la existencia: de aquella existencia humana entendida como tensada por la problemática y el deseo, por las expectativas entre lo dado y lo nuevo, por una *conciencia* develadora y recuperadora de la realidad, por la heroicidad de ese viaje transgresor y reconciliador de los hombres con el mundo. Tensiones que se disolverían, hoy, en un presente vivido como inmodificable, saturado de espectáculos, escenografías y simulacros sobre sí mismo. En esta definitiva e irreversible reiteración de lo mismo, en esta noción de la historia como cumplida, en esta imposibilidad de lo verdaderamente nuevo, a excepción del consumarse de la lógica técnica, se da la crisis de las representaciones con que la modernidad pensó afirmativamente el desarrollo humano y social. Crisis del sujeto dice lo posmoderno: el relato más alucinado de la modernidad estableciendo que *ése* era el sitio de los discernimientos, y a partir de él, debacle de la cadena de figuras que el sujeto amparaba: pueblo, clase, proletariado, humanidad. Cierta critica posmoderna argumenta que este disolverse de las representaciones modernas, de sus relatos patriarcales, de su concebirse como un todo orgánico en marcha, permite por primera vez imaginar una cultura sin legados que cumplir, sin fanatismos de los cuales sentirse parte, sin sueños omnicomprensivos que padecer.

Resulta difícil entender el tema de la modernidad, sus crisis, los planteos posmodernos que la dan por fenecida desde lecturas simplificadoras, si no se regresa a la gestación de las discursividades modernas. Si no historizamos un poco, aunque sea a vuelo de pájaro, un mundo de ideas y concepciones: aquel parto de los lenguajes de la razón, que hoy se debate en la cuestión modernidad-posmodernidad. Cuando los defensores de lo moderno le reprochan al posmodernismo su fragilidad, su ser apenas una corriente estética o teórica, o cuando lo posmoderno dice estar hablando no desde un estilo 0 como nueva vanguardia, sino desde la actual condición del mundo, ambas posiciones aluden a

la vigencia o al fin de narraciones que soportan la historia: que la hacen presente como tal con su carga de sentidos y valorizaciones. Narraciones frente a las cuales lo más importante hoy no es asirlas en lo que tienen de exposiciones diáfanas, sino en lo que albergan también como oscuridades y espectros. Esa dramaticidad de lo irresuelto que hace de la modernidad lenguajes de lo real, pero también abismo entre el lenguaje y lo real: conciencia y prepotencia del lenguaje frente a las fronteras y precipicios de las realidades de la historia.

LA REVOLUCION: DEL RETORNO, A LO INEDITO

La figura de la revolución, en su pasaje metafórico de idea de restauración a idea de lo inédito, de ser recorrido del astro hacia su punto de partida, a su alegorizar una conmoción de la sociedad develadora de *otra historia*, esta figura de la revolución es posiblemente la que obliga a lo moderno a reconocer que ya acontece: que tiene que asumir el habla de si mismo. Recorrido de ensimismamiento, distancia y silencio: la modernidad es la palabra que se descubre contando y deseando la historia moderna. A partir de esta conciencia, que la revolución permite, lo moderno se arranca del pasado, sin saber, al hacerlo, si lo deja atrás o lo abisma en su escritura.

La revolución inglesa del XVII, por la cual la sociedad pasa a ser una esperanza de artificiosidad de la historia, será el trasfondo motivador que tendrá más tarde el siglo de las Luces. La escena donde los nombres y las cosas parecieron estallar, para renacer en un camino teológico inverso al que habían propuesto los Padres de la Iglesia: ahora desde el verbo de los hombres. Lugar de la revolución donde el lenguaje se muestra como nuevo acontecimiento: como el auténtico asaltante de los antiguos poderes. Lenguaje de la razón, aún envuelto en enigmas celestiales, pero que propone una escenografía emancipadora de tutelas trascendentes: la emergencia del autor y el texto, que ensayan adueñarse de la historia, que secularizan sus significados, y esgrimen - desde la individualidad del saber- las hipótesis sobre la naturaleza de los actores y los poderes de la sociedad. Como una biografía reencontrada, la revolución será caos o mito fundador, obra diabólica o afortunada, pero ambas cosas, desde ahora, con el mismo estatus de legitimidad: únicamente el hombre puede interpretar lo que en realidad produjo la revolución.

La revolución inglesa nace engarzada a los más ancestrales sueños quiliásicos (génesis y apocalíptica bíblica) para desembocar en los escritores de la ciencia política moderna (Thomas Hobbes, John Locke). Fabulosa travesía de la lengua, que marcará la potestad y al mismo tiempo el pacto oscuro de la razón con los hechos. Se percibe la revolución como evento desmesurado pero posible, y aquello que se inició contra la insoportabilidad del mundo, como crítica a la miseria y a la injusticia aguardando la segunda venida de Cristo, percibiendo en los cielos de Londres la última batalla de los ángeles contra los demonios, todo el universo redentor popular devendría - en el pasaje revolucionario- cambio de la realidad y tratado político filosófico: racionalización del Estado y de la sociedad. Se trasmutaría en analítica terrenal aquel inconmensurable pasado que esperaba la Jerusalem celestial.

LOS ESPECTROS POR DETRAS DE LOS SIGNOS

Como expresa el historiador de la utopía, Melvin Lasky, "un ciclo moderno de revolución comenzaría con sus santos y terminaría con sus hombres de ciencia". Lo moderno se gesta desde una clave trágica: la palabra ilumina y esconde. Da cuenta de las metamorfosis y aparece como conciencia del nuevo hogar del hombre, a la medida de sus obsesiones. Una lógica discursiva y sistematizadora de lo humano proyectará y marginará, anunciará y limitará. La palabra no es ya el camino de la creación de dios, el Verbo, sino que alumbra un inédito horizonte de visibilidad -la mecánica del mundo y de la naturaleza- para coincidir con él en términos de signo y código. Para sepultar al mismo tiempo todo aquel otro universo de "relatos ilusorios", poderes de las cosas, creencias inconstatables: universo que sellará como refugio de lo indecible o territorio de la superstición, de lo irracional. Zona no de la verdad, sino del desvarío.

La revolución muestra la escena de lo mítico para la construcción de lo moderno. La potencialidad de lo arcaico en los bajofondos de lo nuevo. La amedrentadora necesidad del caos para un orden distinto. La revolución inglesa expuso ese rostro bifronte de luces y sombras: el camino racional hacia la democratización, liberación y conciencia de otra justicia fue posible a través del avance redentor de aquello vivido como fanatismo, delirio, opacidad de las furias sociales desatadas, mesianismo y herejía del tiempo de los dogmas, intolerancia de la rebeldía llevada a cabo en nombre de un dios implacable.

La nueva discursividad moderna, el prólogo de la Ilustración, no puede nacer sin una resolución, desde la Lengua, de este imaginario primitivo, cultura ancestral, que interviene para concretizar los sueños de la Razón. Desde esta última, la modernidad no puede nacer" sin una implícita clasificatoria de lo incatalogable. La nueva razón, enunciativa de un mundo, asumirá el doloroso parto de *fundar un pasado*, para sentir que lo concluye. Que lo integra, dominado, como espacios inaudibles en el texto de su narrativa.

Es esa prestidigitación de la razón que intuye John Locke cuando alude a "las palabras que adquieren un sonido malvado.., como si poseyeran un espectro". Es decir, algo por detrás, o a sus costados, que persiste en hacerse oír. Algo tendido hacia los confines del pretérito, que el combate de la racionalidad necesita silenciar: una batalla contra las ideas catastrofistas de la historia, contra los otros verbos sentidos por el hombre, contra la oscuridad de los milenarismos en los léxicos cotidianos de aquellos hombres de la primera revolución moderna.

Los metalenguajes deductivos y sintetizadores se distancian de la anarquía de lo real, para proponer desde la mirada científica cómo la razón establece lo viejo y lo nuevo, establece los códigos de un *orden vivible* para una sociedad entendida ahora como sujeto despertado. Sociedad como "cuerpo artificial" a escudriñar racionalmente: pasaje a lo social, nacimiento inarmónico de lo civil, lógica del contrato entre poderes y gentes, legitimidades democráticas enterradoras de la comunidad teocrática,

Habría un contrasentido que la razón intenta desesperadamente subsanar, a costa de incorporarle a su gramática una mítica vencedora contra los viejos mitos: a costa de ser ella también una proyección de los arquetipos de los orígenes. Contrasentido de la revolución moderna que, sin conciencia de ello todavía, se inicia con

afanes restauradores de lo perdido -el retorno a la ciudad de dios extraviada por los príncipes guerreros y religiosos- y concluye reconociendose reordenamiento para un proyecto tecnoindustrial sin antecedentes.

En este viaje devenido discursividad moderna (derechos del pueblo, desacralización de los poderes, propiedad privada burguesa, liberalismo reconocedor de intereses en conflicto, ciencia sobre lo social), la lengua de la razón surgirá como *utopía de resolución:* imprescindible coincidencia con lo real. Compromiso omnipotente de la palabra, soberbia casi religiosa" con que se condenará a ser lo que modernamente ambiciona: *el espacio de todo.* también del caos, de lo impronunciable, de lo sin sentido. Abrirse hacia lo que puede dar cuenta, y hacia lo que no puede dar cuenta. Ser fortaleza de la razón, y su perpetua invasora extranjera.

Un panfleto de los rebeldes Niveladores, en plena revolución inglesa, vaticinaba: "y los hombres entrarán en un senado para consultar sobre emergencias políticas con Biblias en las manos". Las imágenes se deslizan por detrás de las palabras que pretenden semantizar al mundo conmocionado. Las imágenes buscan representar a los representantes legislativos de la gobernabilidad moderna: hombres con biblias. El discurso político necesitará fagocitar, en su retórica, esa danza de imágenes primordiales que posibilitaron la ruptura de mundos históricos: logos contra mito, ciencia contra religión, progreso contra barbarie. También podríamos decir, sin embargo, que la política moderna no pudo ser otra cosa que aquella visión niveladora: revoluciones futuras bíblicamente pensadas.

RAZON ILUSTRADA Y NUEVO LUGAR DEL SUJETO

En el siglo XVIII, el París de los espíritus letrados mira a Londres como experiencia anticipada de la crónica del hombre. Las ciudades, además de mercado y comercio, se anuncian como espacios de una historia todavía sin relatos. "Inglaterra es el país más libre que existe en el mundo" (Montesquieu). La sociedad donde la fe y el dogma corren al margen del saber y la política, donde la tolerancia permite la diversidad de opiniones y la ciencia es la lengua que rige los destinos Woltaire).

El calificativo de fflósofos con que se designa a ciertas figuras de la elite del saber en el París del XVIII tal vez no sea el más correcto. Son pensadores de la actualidad, primer esbozo de lo que será el intelectual en la cultura moderna. Ellos conciben el presente como la edad "de efervescencia del espíritu", atravesada "por una corriente que rompe los diques" y una "nueva luz" que se vierte sobre el mundo (Diderot, D'Alembert). Ellos, la Ilustración, contraponen a los poderes absolutistas instituidos el valor político del pensamiento autónomo, obras escritas, textos de acotada circulación, a partir de un naciente erratismo cultural burgués que descubre no sólo su poder económico, sino la trascendencia de convertirse progresivamente en publico lector. Desde este encuentro (idea-obra-rumor), el tiempo de las Luces, sintiéndose "edad filosófica" se vive con capacidad para autocentrar sus causas y sus fines. El presente no es ya sólo valle de lágrimas, recorrido de una Culpa originaria, sino tiempo afortunado del saber y la escritura del hombre. La representación del mundo se quiebra a través de una intensa polémica entre "lo antiguo" y "lo moderno".

El lugar del hombre es la representación cultural conmocionada. El sujeto pasa hacia el centro de esa escena de la historia que se imagina reabierta. Un sujeto que admite y celebra el quedar huérfano de divinidades, sin oráculos teológicos para las respuestas sobre su principio y su fin en la tierra, y que abandona un mundo donde Dios dibujaba - sobre todo- los enigmas y el trasfondo de los significados.

La discursividad moderna nace de ese punto máximo de desprotección espiritual, de ese vacío que queda con el retiro de "la historia de dios":" de esa conciencia de lo que se extingue. Desde ese abismo, asumido, el sujeto puede pensarse conciencia de la historia que protagoniza y de la historia que reordena, en tanto sujeto del saber, de la verdad: de la razón que rebautiza cosas y hechos.

Renunciar a los dioses, volver a la naturaleza, prescribía Diderot. Desde la razón, la naturaleza poda su inefable y corporal presencia, sus tiempos oscuros y secretos, y regresa al mundo como signo. Como extenso y futuro código del hombre, que habilita figuras radiantes: igualdad, saber, conquista, mutación de los paisajes, exterioridad industrializable. Docilidad y progreso. El deísmo es un festejo poético-pagano de soles y primaveras. Un falaz Dionisio, que anuncia la exuberancia de la máquina civilizatoria. Pero la filosofía de las Luces lucha contra la pretensión de verdad de los poderes religiosos que habían fijado los límites del hombre, y para los cuales naturaleza era pecado, misterio y mediación consoladora de la Iglesia. La Ilustración plantea la necesidad de optar entre la libertad demitificadora y aquella servidumbre al doctrinarismo eclesiástico. Entre el conocimiento y la fe. Un itinerario sustentado en la autonomía moral del hombre, que cuestiona toda autoridad externa cercenadora de sus potencialidades: rey divino, biblia o dogma. Es a partir de este nuevo estadio de conciencia sobre la conflictualidad de la historia (conciencia que discute, con resonancia política, la ideología y la filosofía de los poderes establecidos) que nacen las visiones del progreso espiritual de la humanidad, la recuperación del hombre para una teodicea terrestre y la calidad emancipatoria de la razón. Esto es, la discursividad moderna en sus elementos esenciales. En este contexto de época, expresado por una pléyade de figuras más o menos reconocidas, gravita el mensaje de Rousseau, en cuanto a que el mal y el bien son productos de una historia de hombres, y cuya resolución, por lo tanto, pertenece a esos hombres en términos de crítica civilizatoria. Rousseau enjuicia a la Ilustración quedar seducida por las apariencias y la artificiosidad de la cultura, pero al hacerlo no invalida el proyecto moderno, sino que lo radicaliza: no sería cuestión de reformas en el plano de las ideas, sino de cambio social histórico a través de la voluntad general de un nuevo soberano, el pueblo.

Progreso, emancipación, sujeto generador de los significados: lo histórico deja de ser un paréntesis irracional, leído desde la insondable racionalidad divina. Por el contrario, la historia, el hacerla, es el único camino posible para la realización de la razón. En esta empresa, el mundo sólo adquiere lógica, es decir, acontece con sentido, desde la racionalidad del sujeto, dueño de las identidades y de las clasificatorias. Desde esta *nueva subjetividad histórica*, lo real serán los indicadores de la razón reinante: signos, palabras, relatos que designan las unidades de lo múltiple, la identidad de lo diverso, la irrefutabilidad de la verdad (de lo racional), y la universalidad de las certezas. Texto de la razón, que somete la totalidad al dominio de su ley: que homogeiniza lo "informe" de las ilusiones y deja atrás la disputa de las apariencias.

No obstante, los discursos de la razón -"salud y fundamento" según Voltaire- refundan el mundo hasta las fronteras de su propia discursividad iluminante. Desde ese borde, la razón se convierte en lengua mítica de la realidad, en encubridora de aquello que no puede narrar como saber científico, claridad conceptual, y que se arremolina debajo de la textura de lo moderno como biografía desahuciada del hombre: carga humana, cultural, de carácter místico, pasados de atavismos y utopías que remontan a los orígenes. Deseos y transgresiones, memorias e inspiraciones en ruptura con las lógicas.

Lo que trágicamente expondrá la modernidad es que la crónica del hombre no encontrará su resolución en esta discursividad legitimadora, sino que será precisamente y sobre todo desde esta nueva potestad de la palabra moderna que comenzará la infinita batalla de la modernidad consigo misma: entre sus ensueños, sus textos y sus verificaciones históricas. La morada del sujeto (la de los lenguajes portadores de la interpelación y las respuestas) se erguirá como el espacio de cumplimiento tanto de la vida como del caos, recinto de los ángeles "racionales" e "irracionales", reino de lo expresable y de la conciencia de lo inexpresable, de la euforia y del pesimismo.

POLITICA Y PUEBLO: LA OTRA NARRACION DE LO MODERNO

La Revolución Francesa inscribe, política y socialmente, el ya enunciado discurso de la Ilustración. La revolución, ahora en París, habla la modernidad desde la experiencia del pueblo, desde las muchedumbres: desde esa extensión, masificación racionalizada, de la figura del sujeto. Política y guerra, en la escena de la revolución, también develarán discursividades a extramuros de los sueños ilustrados. La revolución le plantea a la edad moderna su posibilidad de ser época inconmensurable, definitivamente otra, a condición de reconocer que esa misma espectacularidad que trastoca, libera e Iguala, hace reingresar los imaginarios extremos, oscuros, míticos y religiosos de la esperanza popular.

Narratividad de masas y vanguardia, apasionamiento, utopismo, terror y desencanto, retrazan el armonioso saber crítico reformista de las Luces. "El mundo ha cambiado, pero todavía debe cambiar más", argumenta Robes-pierre, representante excelso del jacobinismo revolucionario. Y llama a "comparar el lenguaje imperfecto de los jeroglíficos con el milagro de la imprenta". Este éxtasis del presente en medio de los ajusticiamientos no es sólo un recurso simbolizador del progreso técnico. Para Robespierre, la revolución es el cementerio de una historia irracional e injusta, pero al mismo tiempo hace estallar las secuencias de los pasados para redisponerlos en una inédita luminosidad del presente. Los pasados arriban a la gesta, y los futuros vuelven a vincularse, como imaginaria odisea, a los orígenes: jeroglíficos e imprenta, relatos antiguos y venideros. La revolución es una selva de Inscripciones que remiten a las fuentes, y a su propia teatralización previamente imaginada. A los poderes derribados se les otorga el lugar del silencio definitivo. Lo expresable es lo mítico nuevo: revolución moderna, arquetipos reencontrados y palabra impresa. La revolución no es solamente un acontecimiento, sino sobre todo su difusión, una segunda génesis de lo comunicativo entre los hombres: una obra de la razón política necesitada del contingente de la humanidad.

Pero la revolución moderna, hija de las luces del presente, enterradora de una historia que no regresará, se consuma si se adueña de la memoria, de las escrituras primordiales, de la rememoración de los muertos: si retraza en lenguaje sus antecedentes y su propia figura. Eso que Robespierre, en la Francia de la agonía del jacobinismo, denomina "respetar a Catón", no doblegarse "bajo el yugo de César", y brillar igual que "Esparta, como una luz entre las inmensas tinieblas". La modernidad es una conciencia que culmina la historia: que la transporta al estado donde siempre debió estar. "La razón humana camina desde hace largo tiempo contra los tronos", afirma Robes-plerre, describiendo un camino del cual él es el último de los predestinados. Lo que sucede pertenece a todos los pasados: épocas pretéritas cuya única función, ahora, fue preanunciar este presente. Esa es la legimitidad de la revolución moderna: autoasignarse el lugar del cumplimiento. Y su misión, en cambio, ser escena, representar ese coágulo de mitos. 0 como lo expresa Robespierre, "podemos demostrar al mundo el espectáculo nuevo de la democracia", ese "tránsito del reino del crimen al de la justicia". Lo moderno, ese ahora de la revolución, es su espectáculo, ese hecho a ser contemplado, leído, interpretado y *transmitido*, en el cual se cumple una remota profecía: el pasaje del mal al bien.

La fragua revolucionaria moderna se carnaliza en Robespierre a la manera de un significativo discurso tecnomineralista. Una cita entre los poderes despertados del nuevo tiempo civilizatorio (difusor) y el tiempo conmovido de las masas. Robespierre no se distancia filosóficamente de esa grieta abierta entre lo antiguo y lo moderno, a semejanza de la elite ilustrada. Su discurso, por el contrario, remonta desde el relampagueo de ese choque entre lo viejo y lo nuevo. Robespierre pregunta a los filósofos de las Luces, "¿quién te ha dado la misión de anunciar al pueblo que la Divinidad no existe?.., la idea de su nada, ¿acaso le inspirará (al pueblo) sentimientos más puros y elevados?.., si la existencia de Dios... sería solamente un sueño, sería sin embargo la más bella de todas las concepciones del espíritu humano... Podéis abandonar (la disputa entre los filósofos).., a los ojos del legislador *todo lo que es útil al mundo es bueno en la práctica..*, lo que suple la insuficiencia de la autoridad humana es el sentimiento religioso.., es suficiente que esta opinión haya reinado en el pueblo para que sea peligroso destruirla... borrarla equivaldría a desmoralizar al pueblo.., la razón del pueblo ha corrido sola todos los riesgos.., un simple trabajador del campo divulga las luces de la filosofía, cuando el académico Condorcet... trabaja incesantemente para oscurecer esa luz".

Recorrido del astro, revolución, tensado por la fuerza de lo inédito y las reposiciones. Si la revolución inglesa aspiró a sofocar el milenarismo popular a través de racionalistas regulaciones de lo humano, la revolución francesa, fastuosamente racionalista en sus deseos, intuye políticamente "la nada" en las estribaciones de la razón actuante. En esta parábola se cierra un primer ciclo del drama de la discursividad ilustrada iluminista, de manera emblemática. El extremismo de un Saint Just, de un Robespierre, es una santidad que se legitima mucho más desde el mesianismo de las masas, que desde purgatorios laicos, ateos y escépticos que rechazan o temen la religiosidad del mundo.

El racionalismo teológico de Robespierre encuentra, al final del camino, las "insuficiencias" de la razón, su rostro más bien monstruoso: esa imagen que su propia biografía de líder representa muy poco antes de ser guillotinada. Se reconoce fruto

de una discursividad despiadada, y al mismo tiempo destinal, casi irreversible. Intuye, en lo nuevo, el peligro de un idioma generador de vacíos, deshistorizador: una lengua radiante pero oscurecedora de la complejidad de la vida. Palpa, poco antes de su condena a muerte, que la modernidad de la política tiene diferentes e inconciliables lenguajes de clases. Por detrás de los colosales relatos de la Ilustración, reflota la crítica de Rousseau, su maestro ideológico, pero va más allá.

El primer héroe de la revolución, el mediador político, percibe la distancia y el desierto que se abre entre las nuevas doctrinas y el mundo del hombre. Su Apolo de los sembrados y las cosechas está ya condenado por la tragedia moderna a las calles de la metrópolis, a ser sujeto de multitudes, a perder los lenguajes natales, para adquirir esa fisonomía "cetrina, dura, compacta", identidad dolorida de "los montañeses en la urbe", como más tarde describiría el inglés Walter Bagehot viendo los barricadas del París de 1848.

Robespierre detiene la escena de la revolución, en una de sus últimas intervenciones públicas. La detiene en la imagen del campesino, a quien le otorga la buenaventura de *iluminar el porvenir, ser* la esperanza frente a los aires de catástrofe, frente a los síntomas de la revolución traicionada, y por lo tanto postergada. Aquella figura porta una extraña discursividad de lo moderno: hereda la validez de lo onírico, la lectura extrema de lo profético, el "bello sueño" de los dioses y sus mesías.

EL NUEVO TIEMPO Y LA TRAGEDIA DE LA RAZON

El iluminismo romántico alemán es el lenguaje de la modernidad, hilvanado como condición trágica de lo humano en el mundo. Sus representaciones y simbologías, en una realidad avasallada por innovaciones y cambios epocales, van a ser producto de una nueva sensibilidad que expresa lo maravilloso y desolador de la aventura. Esencialmente en lo poético, pero también en las sumas filosóficas, en el ensayismo entusiasta, lo romántico moderno ratifica las figuras estelares del relato de la Ilustración, pero extremando y extenuando sus gestos. El tiempo que se vive es la revelación definitiva de lo real. y el fatalismo de las múltiples máscaras que acompañarán eternamente esa realidad.

La Razón no será entonces únicamente la científica y saludable mirada newtoniana festejada por Voltaire, sino un itinerario que hiere. Se necesita celebrarla, desde el martirio y la angustia de esa duplicidad. El sujeto moderno, enunciador del mundo, no perderá dicha virtud emisora, pero desde el texto romántico surgirá como subjetividad que enfrenta a ese mundo, que lo imagina desde la desmesura, para despertar patéticamente entre sus pliegues engañosos: el sujeto es este héroe solitario. Ya la revolución francesa distante y cercana, un ensueño que asombra y conmueve, aunque también aquella "insoportable canción fúnebre".

La intelectualidad alemana, habitante de un mosaico de principados y de armoniosas ciudades a la medida del hombre y de las cortes, no tiene otra opción que contemplar los sismos históricos burgueses, desde la conciencia de un abismo que se abre bajo sus pies. El viejo universo de la comunidad de dios, y la nueva geografía cultural del mercado capitalista que corroe, fragmenta y desnuda a la vida, es una

cita de dos tiempos sin mediaciones ni revolución de plebes, que produce sobre todo conciencia de vértigo y crítica a la modernidad desde su génesis.

El romanticismo - gramática que luego atravesará la crónica moderna con sus léxicos catastrofistas y redentores- nace percibiendo la modernización del mundo como escisión ontológica entre naturaleza y hombre. Naturaleza mecanizada, desacralizada, perdida, melancolizable hasta lo mítico. Y el hombre, a su vez, naturaleza racional ilimitada, efervescencia de dones que sólo le sirven para reconocer lo minúsculo de sus poderes.

Lo romántico es logos estético, primordialmente. Idioma que no acepta los cánones del arte clásico que le impone la rigurosa racionalidad ilustrada, pero que en ese rebelarse a las formas se descubre como la única lengua moderna que nace descentrada, en conflicto profundo con esa modernidad del mundo que la destina a su inmovilidad o a su muerte.

Abismo de lo histórico, angustia frente a una naturaleza que vuelve imposible el reencuentro de sus figuras - un dios creador, el hombre y las cosas- y redención únicamente en la palabra poética, configuran los datos centrales del tiempo trágico. La modernidad romántica es trágica porque comprende esas secuencias como destino irreversible, ya trazado. Entiende que se extravió para siempre aquella unidad de lo verdadero, lo bueno y la belleza, y que sin embargo el derrotero del sujeto moderno será luchar contra ese destino. Tratar de torcerlo. Reconciliar lo quebrado, previendo el fracaso en tal empresa, pero sintiendo la inconmensurable dignidad de intentarla y sobrevivir como testigo: como héroe, genio, víctima, poeta.

Alternancias del espíritu, ambigüedad de los estados de ánimo: lo moderno es aurora y crepúsculo del hombre y la historia. Es el desasosiego de liberarse de dios. El pensar un Prometeo liberado y condenado. Es el presente en tanto goce y desconfianza, en tanto sueño y desencanto: la nueva fragilidad de haber derrumbado, religiosamente, a las religiones que encerraban pero serenaban a los hombres. De este paisaje brotará una poética filosófica de la libertad, pero festejada en soledades que necesitan escapar del desierto en que se transformó el mundo.

Kant bautiza el nuevo tiempo desde su criatura medular y rebelde: "La ilustración es la liberación del hombre de su culpable incapacidad. La incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía del otro". Filosofía del sujeto para dibujar los horizontes traspasados de la historia. La idealidad kantiana es la obra cumbre de revalorización de lo humano en su singularidad, y al mismo tiempo la definitiva fijación de los límites en su querer conocer todas las respuestas. En lo kantiano, las preguntas primordiales, el fondo último del ser y sus sentidos, no pertenecen al vendaval científico y racionalizador que asume el comando de la historia, sino a territorios éticos y morales más trascendentes, pero también más frágiles, discutibles y violables. En el pensamiento del hombre anidan las claves, las objetividades del saber, la autonomía de las leyes, el porqué de las cosas y del progreso moderno, pero también las fronteras de la sabiduría para ese antiguo deseo de aproximarse al diálogo con dios sobre los enigmas indecibles.

EL LENGUAJE COMO OSCURIDAD Y REDENCION HEROICA

Para el poeta es el tiempo venidero de lo trágico-moderno, porque en la subjetividad de la palabra reside el secreto de reencontrar la lengua -belleza- que reunifique al hombre con el mundo. El "tiempo grandioso de la reconciliación" que predice la poética de Novalis, asumiéndose intérprete de esa "morada de hombres nuevos". El romanticismo necesita creer en la noción de alma, previa a los discursos uniformantes o fragmentadores de la modernidad: ese sitio del Yo como trinchera, donde la realidad puede ser creada y recreada, donde las narraciones comienzan y terminan sin poder vaciar o dominar al sujeto en su densidad liberadora.

Ese yo es la conciencia de un tiempo "enfermo de locura, destrucción, ruina y ceguera" para Friedrich Schlegel, testigo, glorificador y víctima arrepentida más tarde de una época que confunde, que lleva al éxtasis y destruye. Tiempo como experiencia "de días azules que anuncian la tempestad" desde la poesía de Jean Paul, que asiste a la muerte moderna y final del hijo de dios. Desde lo romántico moderno, la palabra es crítica y exploración de ese espíritu humano desguarnecido, no simple pesimismo como muchas veces se lo entendió. Hölderlin, como poeta, desea regresar a su tierra, a su "patria" perdida; sin embargo confiesa "yo amo la especie de los siglos venideros". El poeta anuncia y sufre su propia demencia. Se entrega y ama al laberinto que lo distancia de los hogares del hombre. Descifra en la locura la verdadera voz escrutadora de los tiempos modernos, y desde ahí le solicita al futuro que avance, hasta retornar a la propia nostalgia de los hombres, a la "edad de oro" perdida.

El lenguaje romántico hace reingresar la oscuridad, el mito, el fatalismo y lo inexplicable, a la crónica de la edad de la razón. Admite y rechaza los limites kantianos. El tiempo del progreso, de las ciencias, de las máquinas y las metrópolis puebla el mundo ele signos y novedades, pero lo transforma en páramo del espíritu. Es luz y nocturnidad, saturación y carencia de lo real, utopía y muerte. La conciencia romántica libera esa sensibilidad que olfatea la catástrofe, para poder ejercer su quimera de redención. Se siente transportada por el naufragio de la historia, para entonces, autoralmente, concebir las reconciliaciones morales y éticas. Precisa abalanzarse sobre lo que siente desintegrarse, para florecer en un idioma moderno que busca la patria, la nación y el pueblo, tanto como el destierro, el fracaso y las agonías. Ese transcurso del mundo en la subjetividad es la única aventura posible de volcar para fundirse con el mundo.

Hegel, en la filosofía, intentará la máxima aventura de" ese idealismo como atmósfera de época. En ~I se conjuga la vivencia de lo moderno como crepúsculo de Europa, y lo irreversible de la edad de la razón para salvar al hombre: la creencia en un dios nuevo que remata en el Estado moderno (para rehacer ese paisaje barbarizado por la pérdida de la comunidad humana) y en el protagonismo del pensamiento, de la idea, como realización cierta de la historia.

Sistema totalizante, búsqueda de la unidad, del todo, discursividad filosófica moderna que aspira a situar pasados, centralidades y sentidos del devenir humano hacia la emancipación, desde una figura arcaica y redentora, la dialéctica, cuyo trasfondo en Hegel es deducible en su cosmovisión cristiana. Dialéctica del calvario, muerte y resurrección de Cristo, quien asumió la trágica condición del hombre

con .dios, la sintetizó y la superó, para reafirmar en su resurrección el otro reino. Somatización primigenia de Occidente, que reaparece como filosofía cuando la modernidad se abre hacia el futuro en términos de incógnita y de esperanza.

Es indudable que el romanticismo alemán intentó recobrar la historia, abandonada por el concepto, la abstracción y los signos universalizantes y sin memoria de la razón ilustrada. Pero ese intento, que hace de su escritura estética-literaria-filosófica modernidad por excelencia, es una desgarrada *desesperación del presente*, y no un simple reaccionarismo ideológico de amor al pasado, como con frecuencia se lo cataloga. Su discursividad parte de entender la modernidad como crisis de la historia del hombre, y por lo tanto asume la crítica a esa modernidad, no su negación. Para Jean Paul "el mundo lleno es grande, pero el que está vacío, desierto, es mayor". Es el presente el que ha extraviado sus grandes relatos teleológicos, que la planificación material del progreso no suple. La conciencia de la historia es entonces nostalgia y euforia, frente a ese mundo lleno y vacío, donde la imaginación se alimenta y se desangra. Para lo romántico, reponerle a la historia sus filosofías, desde la razón y el sentimiento, desde el logos y el mito, es recobrar la religiosidad en el hombre. Esa "nueva religión" como *leit motiv* de toda una primera época moderna: como desaño que plantea la vida con un individuo, al decir de Goethe, cuyo "recuerdo se desvanece". La metafísica histórica de Herder centra el presente desde sus inéditas singularidades y necesidades, esto es: tiempo posible de autocentrarse frente al pasado y al futuro. Ese presente, no obstante, como novedad avasallaste, destina al hombre a celebrarlo y endiosado desde la secularización de los altares. Condena al optimismo a vibrar desde la desolación. Conjetura lo sagrado que provoca la muerte de dios. Es ese pensar de Hölderlin de que "de la destrucción nacerá la primavera", en tanto la historia, no la razón, es la canción que ilumina al poeta y enlaza las estaciones de la memoria, aunque el propio Hölderlin sepa "que es tan disparatado lo que escribo, porque muchas veces, como el ganso, tengo muy bien plantados los pies en el cenegal de la modernidad".

LA CRITICA OPTIMISTA: REFORMAR O CAMBIAR AL MUNDO

El siglo XIX tuvo su Acrópolis velando a las metrópolis modernas, a las ciudades sin murallas, pero, como la antigua helénica, junto a la montaña santa con sus cavernas, tumbas, grutas, manantiales y recintos sagrados. El siglo del maquinismo, de lo fabril, de una materialidad tecnoindustrial financiera brotando como tiempo "que fluye" para alimento de todas las ideologías, para despliegue y conquista del mundo, mostró que la modernidad ya no sería un lugar, un discurso compacto, ni siquiera una simple dicotomía entre sus reinvidicadores y sus críticos.

Ciencias, políticas, filosofías y estéticas segmentaron el universo de relatos que la Ilustración, la toma de la Bastilla y el primer romanticismo de por sí habían fragmentado como conciencia y habla de lo moderno. Hubo por cierto una discursividad subyugadora, vivida con los rumores de los relatos de los orígenes y desde la lógica de los datos productivos: el tiempo de la revolución. Tiempo de las revoluciones técnicas e industriales que se gestaban como apoteosis de las leyes de la historia. Y tiempo de la inminente y última "revolución moderna", en

"su carácter serio", social, proletario (Marx), cuya postergación, su sucumbir más de una vez en sangre y represión, la agigantó hasta convertirla en el evento cumbre, a darse, que descubriría el epílogo edénico de la modernidad.

Muchas y contrapuestas son las almas de lo moderno en la segunda mitad del XIX que buscan expresarlo, lapidado o sistematizarlo. Los signos pueblan lo real, y esa abrumadora retórica sobre las cosas y las potencialidades del mundo - órdenes de discursos ordenadores- es la única dimensión que permite vivir las nuevas configuraciones: la ciudad infinita, el mercado capitalista centrifugador, la multitud fabril, la cultura masificada, el "milagro" de la administración de lo social, la abstractizada relación humana a través del dinero, la mercancía y una abarcante industria consumista.

El lugar de las enunciaciones, la capacidad semantizadora, se torna, en la experiencia moderna, poder (secularizado) y trampa al mismo tiempo: historia aparente e historia verídica. Esta última, encarcelada en la palabra, en loa discursos, en lo ideológico, en el instinto anestesiado. Pero esta misma dualidad hace inteligible al mundo, aunque eternamente inconstatable. El *ethos* moderno tendrá una fuerte "obsesión de lo real" (arribar a su llanura despejada detrás del camuflaje de las palabras) como búsqueda racionalista enjuiciadora de la razón dominante. Pero también mostrará su contracara: la palabra como recinto que "salva de la realidad", que aparta y aleja de ese enjambre de discursividades malignas.

El optimismo de la modernidad, de raíz romántica, se verifica en la Francia de la revolución inconclusa a través del utopismo industrialista y democratizante, que predica una nueva sociedad integrada, superadora de las miserias de la primera etapa moderna. El tecnocristianismo saint-simoniano, el rotundo positivismo de su discípulo Comte, mediante la sociedad "científicamente develada" buscan componer la sinfonía de la nueva religión del progreso. Sin embargo, detrás de ese catecismo racionalista, danza la escatología de las edades bíblicas, el culto al cristo hembra de Simón el Mago, y los propios instintos místicos y suicidas de Saint Simon y Comte, quienes todavía habitan una vieja atmósfera de alquimias de las ideas y un furor refundante más próximos a Giordano Bruno que a analistas de la lucha de clases.

Engels dirá, con respecto a Saint Simon, "sentirse orgulloso de ser su descendiente". El pensamiento de los fundadores del marxismo criticará, para ensalzar otras veces, ese utopismo que llaman ingenuo, y que, como el de Fourier y su aguda crítica cultural a la sociedad represora del deseo y las pasiones, trabaja haciendo eje en la voluntad comunitaria del hombre, para reformar la vida a través de un discurso auténticamente racionalizador de las potencias humanas despertadas por el capitalismo.

El socialismo científico invierte en parte el planteo utópico. A la modernidad capitalista no hay que discutirla desde sus discursos legitimados, sino desde los espacios de silencio que éstos provocan. No son las variables filosóficas, éticas o metafísicas las que necesitan pensarse para modificar el mundo, sino que este último es el que ha cambiado, trasladando el último filosofar a los engranajes de las fábricas, territorios de la oscuridad absoluta, del sujeto mercancía, quien se adueña del estandarte redentor, por ese mismo calvario de haberse convertido en objeto de compraventa, en infrahumanidad.

El marxismo planteará dos evidencias desde el léxico con mayor autoridad

decimonónica, las ciencias. Por una parte, que la burguesa fue realmente la revolución reinauguradora de la historia; por otra parte, que" el mesianismo moderno, obrero, no necesita construir como aquélla una selva de valores, obsesiones morales, legalidades filosóficas, poéticas del desencanto ni planteos de angustia sobre el mundo, para consumar su revolución antiburguesa. "La clase obrera no tiene ideales de ninguna clase que realizar", dice Marx, "lo único que tiene que hacer es poner en libertad los elementos de la nueva sociedad que laten y se desarrollan en las entrañas de la sociedad burguesa".

Las leyes ineluctables de la historia (fuerzas de pro-ducción-relaciones de producción), a las que hay que saber administrar desde una lucha proletaria sin concesiones, son las escrituras reemplazantes de un denso y empantanado universo filosófico burgués que no puede dar cuenta de las miserias y las injusticias que asuelan la realidad moderna. Marx recoge el mandato póstumo de Robespierre y Babeuf, en cuanto a que la luz liberadora abandonó a las élites pensantes, para anclar en la víctima real de la razón del mercado: esa multitud explotada por el capital, muda de obras y públicos, que no tiene necesidad de refutar por escrito las filosofías idealistas consoladoras, sino descifrar su lugar de carencia absoluta, de progreso enajenante, de barbarie, como el resquicio de la verdad. Optimismo marxista extraído de la tragedia de la vida, del presente como mal. En Marx la narración de la historia se vuelve representación del *pathos* judeocristiano: el capitalismo *como* una travesía que propone la salva-ción. la ciudad, a través del caos al que arriba la crónica del hombre. Esto es lo que le confiere sentido a la marcha: resistir contra lo demoniaco del "exceso civilizatorio" y vencerlo. Un catastrofismo esperanzado.

Los relatos de la modernidad navegan por aquellos ríos de aceleración histórica, cuyas fuentes en la espesura de los pasados derraman aguas míticas de las teodiceas primordiales. El anarquismo, cuya voz también es atravesada por un romanticismo ya europeizado, postulará la imagen de lo satánico, trasmigrada hacia el sujeto emancipador del mundo. El sujeto de la miseria es el sujeto de la esperanza, la mano de la destrucción inevitable: esa violenta pureza del ángel que se rebela al poder indiscriminado de dios. Una escena que la propia cultura moderna rehabilita por su aquelárrica condición, donde "lo increíble se volvió habitual, lo imposible posible, y lo habitual insensato" (Bakunin). El mito satánico no es concebible sin una escenografía transgresora y liberadora de poderes, y de poderes liberados. El relato anarquista tendrá esos ecos modernos, bíblicos, románticos, socialistas, de "destruir como pasión creadora" para extirpar la historia falsa. Ese "orgullo satánico", según Bakunin, que se esparce fundamentalmente en la cultura latina del desposeído, donde el mal, el desborde, la plenitud de lo instintivo, fue siempre una fecundidad alternativa al racionalismo utópico renacentista del humanismo ilustrado.

EL DISCURSO Y LOS SITIOS DE LA VERDAD: LA CONCIENCIA ESTETICA

La hegemónica ambición de la modernidad burguesa, pensándose a sí misma desde sus poderes y formas de dominación cultural, fue garantizar la unidad de la palabra, la solidez del discurso, la irrefutabilidad del conocimiento desde las con-

sistentes rocas fisico-matemáticas como arquetipo de la ciencia, y por lo tanto, como *lugar de la verdad*. Pero al establecer dicho lugar desde la relatividad de las secularizaciones, la modernidad capitalista fue también el discutir ese sitio de la verdad (orden social y jurídico), interpretarlo como absurdo, antojadizo, o simplemente darlo por desaparecido.

Verdad, legitimación, autoridad político-científica, conquista de las realidades del mundo y del propio mundo. El entramado de ideologías de la cosmovisión burguesa tuvo como denominador común el concebir a su tecnocultura -que transformaba y democratizaba la naturaleza de la historia- como redención de lo humano. Los siglos XIX y XX se desarrollan desde esta certeza clave, soporte de los grandes relatos. Pero también esos períodos ponen de manifiesto infinidad de líneas, críticas y experiencias contestatarias a la trayectoria de tal verdad predominante.

Para el marxismo, ese lugar de la verdad en la historia pasó a ser el del sujeto de la carencia material, lugar pensado desde la razón burguesa pero a contrapelo de la ideología idealista como lectura de la historia. El anarquismo repuso más explícitamente, en el marco de lo moderno, un tiempo milenarista retornado ahora desde la razón, para fijar la verdad en las víctimas, en los justos, en una ética humana solitaria o colectiva, satánica y recreadora, para derribar al capitalismo y su cultura. La silueta de lo satánico reaparece permanentemente en lo estético, por ejemplo en la poética de Baudelaire, o de Lautreamont, convocantes del esperpento diabólico como refutación a los saberes positivistas de derecha y de izquierda, y al propio sueno entusiasta romántico. En definitiva, como juicio severo, extremo, provocador, a ese cúmulo de "verdades" modernas que no podían explicar sus leprosarios materiales y espirituales, esa muchedumbre de almas vaciadas en las metrópolis, la hipocresía de las palabras frente a los hechos, y esas ansias, modernas, por huir de un mundo que "lo prometía todo".

Discurso y realidad: fragmentos de verdades que se esparcen a medida que lo real se desrealiza y muestra el filisteísmo de los poderes portavoces. Los relatos modernos también se segmentan y se bifurcan hacia aquellos lugares donde la razón ilustrada queda reflejada en su extremo patetismo, o aniquilada al confrontar con la biografía histórica sobre la cual reina. La experiencia artística intentará dar cuenta –fiel a las viejas señas con que vivió la génesis de lo moderno- de este desagregarse de la existencia, de este descomponerse del sujeto, del infinito alejarse de la reconciliación de lo humano con la naturaleza, y de la naturaleza con lo humano.

La estética moderna buscará la verdad extraviada, entre los sargazos tecnomanipuladores de la cultura capitalista. Tratará de refugiarse en una soledad desenajenante, o de darse cita con lo fantasmal de las barricadas. Buscará la autonomía simbólica de las palabras, o intentará mezclarse con la vida, fuera de los museos, las exposiciones y los mercados de venta artística, para resurgir vitalizada, inédita. Pretenderá esencialmente deambular por las cavernas de la modernidad, vagabundear por las antípodas de sus figuras y discursos legitimadores, para refutarle a la razón, al positivismo, a la soberbia de las ciencias, los significados del tiempo. que se vive.

El vanguardismo estético, básicamente desde las últimas décadas del XIX, le incorpora a lo moderno la frustración de aquella revolución que no se dio y debía concluir el mito de 1789 (desconsuelo que la política intenta reprimir a través de

replanteos teóricos). Toma definitiva conciencia de que también la modernidad es una diáspora de modernidades que se deshacen en el aire, de tiempos distintos en lo social y en el alma que serán definitivamente inabarcables. Idiomas dispares para nombrar las cosas, que apuntan siempre a la incomunicación babélica.

La vanguardia artística se reconoce lucidez anticipada. Un destino, de la modernidad y en la modernidad, como martirio a recorrer que implica iluminación y suicidio del deseo. Retraduce, contra los tradicionalismos censores y los futuros vaciados, la situación trágica del hombre y la sociedad, sólo discernible en la dimensión trágica de la palabra, del mensaje, de la obra. El mundo de las multitudes, los poderes, las instituciones, el gran capital, las masividades actuantes, siempre será el inmenso espacio de la no vanguardia, el motor ciego de la historia, el inaudito paisaje cotidiano donde el arte ya no puede representar lo estallado, lo balcanizado, la realidad pulverizada, sino que sólo admite representarse a sí mismo, y sólo así, siendo *otra* presencia que solo obedece a su estética vanguardista, representar la irracionalidad, el sin sentido o la esperanza en su conjunto.

No obstante, el rastreo estético vanguardista, sus realizaciones, a excepción tal vez del dadaísmo que llama a la abolición de todo lo dado no ya desde un nuevo lugar de la verdad sino desde "el desastre" y "el incendio" en otras corrientes artísticas (cubismo, expresionismo, futurismo, la Bauhaus y también el surrealismo) pondrá de manifiesto las contradicciones que plantea la modernidad como novedad perpetua y aparente de la historia. Desde el subjetivismo creador en tanto última defensa frente a la cosificación de la vida, desde la rebelión frente a lo efímero, lo absurdo y la precariedad del presente, el discurso estético de vanguardia apostará ambivalentemente, a veces explícitamente, al desorden del mundo pero también a un orden utópico y moderno del mundo. Condenará y aplicará lo técnico. Blasfemará, pero regresará a las vidrieras del mercado. Satirizará pero también beberá seducido de las teorías científicas. Dudará de las totalizaciones políticas y del discernimiento de las masas para adherir sin embargo a los poderes que se asumen dueños de la revolución venidera. Denunciará la ausencia de razones de toda una cultura, desde sus fundamentos, pero creerá en los usos alternativos de sus dones técnicos (y hasta bélicos) que el esplendor capitalista ofrece para su propio entierro. A semejanza de las vanguardias políticas, enemigas acérrimas del capitalismo, la modernidad es lo trágico, la barbarie, que no cierra jamás los lenguajes de salida: el optimismo - en último término- de la crítica a esa modernidad.

VIENA: EL PESIMISMO COMO CRITICA A LO MODERNO

La ciudad capitalista es la geografía central de lo moderno. Extraño territorio en el que la historia, antes esparcida cerca de bosques, selvas y desiertos de profunda significación en lo humano, se acumula ahora en el olvido o la represión a aquella memoria. Donde los tiempos, antes reverenciados como arquetípicos o regresantes, se aglomeran y se superponen en ese presente abusivo de la metrópolis, que es museo, muchedumbre y fábrica. Que es pasados y futuros ordenados por la vorágine de ciudadanos y simetrías, pero sobre todo por seres que asisten a los relatos de las cosas como la forma que adquiere la ilusión de las

cosas. O vivida desde la distancia contraria: como torbellino exterior sin nombres todavía, y por lo tanto como vivencia utópica del día en que el lenguaje pueda plasmar una nueva historia poscrisis.

Quizá por el dibujo de la esfinge que asume la ciudad (ser devorado por el destino de correr tras de su enigma), o por aparecer como laberinto que conduce al extraviarse, puede decirse que fue una ciudad la que represento - en lenguaje y razones- a la modernidad como crisis que tocaba fondo y no tenía otra respuesta que el crepúsculo. Viena. La Viena del colapso del Imperio Habsburgo en los finales del XIX y principios del XX. Una ciudad hablada por lo irracional de su modernidad prisionera de una monarquía nostalgiosa de edades antiguas. Hablada por la desmesura de su esplendor arquitectónico, ornamental, encubriendo miseria social y nacionalidades inconciliables. Hablada también por una burguesía liberal en ascenso precipitado, que vivió - como ninguna de sus hermanas de clase- a la cultura, sus representaciones y símbolos, como su quimérico idioma político de identidad. Pero sobre todo, hablada por tres generaciones de intelectuales y creadores, lúcidos e impotentes hijos de aquella burguesía, que pusieron en escena el impulso oscuro de la vida, anidando detrás de las fiestas civilizatorias. Tal vez el de Schopenhauer, el dolor y el naufragio de la historia contenida en su filosofía, donde el único acertijo de la modernidad era la libertad que confería para descubrir el ornamento falaz de la razón, la inconsciente voluntad del hombre y la plenitud de lo estético. Generaciones de un tiempo vienés, que también pactan inscribirse en el legado nietzscheano, cuya reivindicación dionisiaca artística de los sentidos de la historia cuestiona la razón instrumental de lo moderno, tensa la subjetividad como alma híbrida, desolada, y ratifica el agotarse de los fundamentos y de lo nuevo en la crónica humana.

El legendario recinto de los Habsburgo va a expresar, como ciudad periférica, a un centro rutilante (parisino, londinense), lo que Europa, al decir de Cioran, recién comprende setenta años más tarde: "que la felicidad terminó en Viena". Que la modernidad como universo de ideas transparentadoras de futuros, como regímenes de verdades sacrosantas, "estalló en la cultura vienesa" de acuerdo a la metáfora de Franco Rella: "en esa vieja Viena, lugar del mito de lo moderno", donde pasó desapercibido para toda la *belle époque*, que se ponía en marcha "un proceso de remoción de la modernidad misma". Para Rella, el eslabón que significa aquella Viena de Karl Kraus, Wittgenstein, Freud, Musil, Hofmannsthal, permite hoy engarzar con sentido el tema de la crisis de la modernidad, y emprender con más Justeza - desde aquel dato-ciudad-pesimismo de lo moderno- su arqueología.

En esta Vierta descentrada aparece lo moderno como problema sin respuestas: atmósfera que violenta e ilumina subjetividades filosóficas, estéticas, ensayísticas. Tiempo en el cual conciencia y obra, sujeto y lengua, discurso y ética, cultura y utopía, atraviesan el drama existencial de su demitificación: la teatralización asfixiante de la realidad, el sujeto como apariencia inevitable.

Para Karl Kraus, la Viena majestuosa de los palacios de la Ringstrasse, acumulando todos los estilos con que la burguesía quiso simbolizar su gesta económica, era la certificación de "la menudencia", "la impotencia cultural", "La extenuación estética" y la "mecanización de la vida" que mostraba el tiempo moderno del hombre con sus lenguajes de masas, sus espectáculos sobre la historia y su desintegración de la

memoria. "Estoy convencido de que los hechos ya no suceden más", dice Kraus, "son los clichés, las fraseologías, las que siguen trabajando por su cuenta". La cultura se iba convirtiendo ya en una segunda naturaleza tecnorreificadora, en públicos inertes, en simulaciones totalizantes y manipulación sin pausas de los lenguajes. Una realidad que no anunciaba la utopía, sino que hacía de Viena, y de la civilización, "un campo de experimentación para el exterminio del hombre". Kraus siente que vive en una ciudad que en sus contrastes, simulacros y ornamentos, "enjaula la locura universal". Y en esa cultura de la urbe racionalista, de las escuelas científicas, de la apoteosis de la música que "vuelve a conectar a los hombres con los dioses"; deduce "los últimos días de la humanidad". Obra suya, escritura teatral en la que se plantea una desesperada resistencia por salvar la lengua, esto es, la cultura, la memoria, aquello que pueda seguir interpelando racionalmente al hombre. Para Kraus, tal resistencia consiste en "volver a la palabra antigua", a la que todavía era concebida como creación singular, cierta, y se preguntaba por los valores y las tipologías humanas: amor, belleza, virtud, ética, genio, locura. Finalmente, frente al ascenso de Hitler y el progresivo consenso que anuncia una segunda guerra moderna, reconoce su fracaso. Acepta que en un mundo tecnobélico que concretizó en la vida diaria las pesadillas míticas del lenguaje, la palabra ya no tiene nada que decirle a los hombres.

Ese límite del lenguaje frente a la soberbia de la razón, ese antiutopismo vienés, testigo de cómo se deshace un tiempo y su sujeto, queda expuesto en la filosofía de Wittgenstein (influenciado por el verbo de Kraus), para quien lo que verdaderamente importa elucidar está más allá del lenguaje, de la palabra y de la razón. Para Wittgenstein hablar es empezar a perder lo real, y sin embargo reconoce que ese lenguaje que aparta es nuestro único mundo: lógicas, reglas, Juegos para pronunciar la vida, sabiendo que lo importante es lo que permanecerá en silencio, en el plano de un abordaje finalmente místico. Impotencia y consagración de lo humano, que accede a su confesión, aunque como reconocimiento que no mata a la filosofía sino que le diserto otro pasaje: Cal filosofar hay que viajar al viejo caos y sentirse a gusto en él".

Viaje de la individualidad moderna, que en Viena palpa la desintegración de lo subjetivo: el yo liberado, pero, al mismo tiempo, ilusión del yo. Amado en su definitiva caída. Ya no titánico sino debilitado: punto de la no verdad. Freudiano recinto de lo desconocido. Desde Freud se quiebra también la solidez de la palabra, aquella de la moderna ilustración que instituía la razón del hombre indiviso. Que establecía las esferas de los regímenes de la verdad y la autocerteza del pensamiento. El sujeto, como biografía que se desconoce, es la empresa postrera que le quedaría a la razón moderna para no caer en el abismo final del "descrédito de la razón". Aventura de reconocer que su dato clave es una palabra consoladora: conciencia. Itinerario, en Freud, también hacia "el viejo caos" de lo psíquico, a través del cual la palabra se interna en la oscuridad de lo mítico moderno.

LA CIUDAD INCOMPRENSIBLE

Las últimas dos décadas del siglo XIX, y las primeras de nuestra centuria, van a concentrar las energías radiantes, clásicas ya, de esos metarrelatos modernos que

luego el futuro relativizará: desencantará profundamente. Aquel período retiene todavía la intensidad del pensar las alquimias sociales y del alma, el valor de la obra escrita, la magnificencia de reflexionar sobre la realidad como una historia unitaria donde lo científico corrobora el progreso y el positivismo construye ciudades. Donde lo literario es fuente de espiritualidad y el buen burgués acumula, en objetos privados, la poseslón de los significados. Donde las migraciones de los pobres transitan en barcos distancias utópicas, el liberalismo sigue inaugurando monumentos a sus héroes, y la revolución obrera debate, entra en crisis, pero sabe del derrumbe capitalista y de las sociedades nuevas por venir. Intensidad de las ideologías, sonoridad de las fábricas y de las muchedumbres sistematizadas para todos los cálculos políticos, también para el arte, que aspira a un desemboque liberador de la existencia, precisamente por la inmundicia insoportable que arrastra la vida.

En ese contexto de vehemencias discursivas, Viena siente otros latidos. Los suyos: narcotizantes, terminales. Sólo escuchables desde su crónica moderna, más próxima en significados e intuiciones a nuestra actual sensibilidad, que a esos aros cuando las dos grandes lenguas políticas de masas - el comunismo y el fascismo- se preparaban para protagonizar el desenlace de la escena moderna.

En esos ateos iniciales del siglo, León Trotsky, que vivió un largo período en Viena, da cuenta, azorado a partir de su euforia marxista revolucionaria, de aquella "incomprensible" atmósfera de la ciudad al borde del Danubio. Cuando conoce personalmente a los líderes vieneses de la Socialdemocracia (el partido obrero internacional en la época de mayor relieve) advierte que esas figuras "eran personas extremadamente cuitas.., pero frente a mi asombro, no eran revolucionarios.., me refiero a la flor y nata de los marxistas austríacos, a los diputados, escritores y periodistas".

Trotsky descubre en Viena lo que denominará "el ser escéptico" Esas criaturas para quienes "las perspectivas del mañana eran impenetrables", y "el oficio del profeta un oficio ingrato". Trotsky los desprecia sin disimulo cuando escucha al propio caudillo socialdemócrata, Víctor Adler, reflexionar que "los pronósticos basados en el apocalipsis me son más simpáticos que las profecías derivadas del materialismo histórico" Finalmente, Trotsky, en 1914, muy poco antes de comenzar junto a Lenin la revolución de los soviets que estremecerá a la historia moderna, parte de Viena, de esa ciudad "que vivía tan ajena à lo que pasaba a su alrededor". Recala en Berlín, donde siente "que esa ciudad es otra cosa".

Diseño incierto el de la modernidad, por el cual las ciudades son estaciones irrepetibles del lenguaje, refugio de magias discursivas, de rumores totalizantes, que hacen inaudibles otros mensajes. El joven Hitler vive un extenso tiempo en Viena durante los mismos años de la estadía de Trotsky. Experimenta el "violento contraste entre la más pasmosa opulencia y la miseria más degradante". Vacila ante "el peligroso encanto" y aquel "brillo fascinador" con "la fuerza de un imán" de la Viena decadente. Descifra eufórico, por primera vez, "la psiquis de la masa popular" aunque también el poder del "periodismo, el arte, la literatura, el drama.., aquella pestilencia espiritual peor que la Peste Negra", por cuanto lo siente como un clima "de derrumbe final" Hitler vive críticamente a Viena, a partir de su "conciencia de responsabilidad social" y sus ideas sobre «el progreso futuro» contra aquella cultura "pesimista", de "engendros artísticos en materia de música, arquitectura, escultura y pintura" Ese mundo apartado «de la importancia de la multi-

tud» y «del valor de la propaganda a gran escala»: universo de pensadores que sólo muestra "ese fangoso producto presente en todas partes: judíos, siempre judíos". Hitler siente crecer "el anhelo por partir" de esa ciudad que lo descoloca y lo trastorna. Se despide de ella "esperanzado en conquistar alguna vez renombre", para pasar a Munich, "esa ciudad alemana tan diferente a Viena"

La ciudad moderna y antigua, la del vals, las prostitutas y la de la más alta tasa de suicidios, no puede otra cosa que irritar desde su soberbia individualista, su encerrarse en sí misma, su pretensión de escuchar latidos de época a contrapelo de la utopía socialista que soñaba la liberación real del hombre, y de la utopía racista nazi que expondría la más extrema irracionalidad de lo moderno. A su manera, Vierta intenta una primera arqueología, racional e instintiva, de la modernidad y su sujeto. Al hacerlo, invierte el lugar de la mirada, piensa desde un nuevo sitio imaginario que contiene las señas del apocalipsis: el principio del fin de lo moderno. Piensa desde una tensión distinta: el reconocimiento del fracaso, como última figura que podía retener la esperanza, al no sumarle más "victorias críticas teóricas" a la catástrofe. Piensa más allá de lo que siente una impostura; desde el entender que la enunciación que evitaría ese curso de lo moderno, era lo indecible. Como expresa el poeta vienés Hugo Von Hofmannsthal, la lengua en la que me sería posible escribir y pensar, es una lengua de la cual ninguna palabra me es conocida".

MODERNIDAD MITOS, MEMORIAS Y FUTUROS

Walter Benjamin, integrante de la Escuela de Frankfurt, puede ser el último cruce en este viaje por el mundo de las ideas de la condición moderna. Su erratismo de ciudad en ciudad por el corazón atribulado de la Europa de entreguerras, sus amores a la cábala, al marxismo, a la literatura, a las vanguardias estéticas, a la revolución obrera y a la poética bélica, esbozan una imagen de contornos que fugan. Pronuncian su atiborrada soledad, y el laberinto que al final tal vez le muestra la escena presentida, la de su suicidio, cuando su -objeto" obsesionadamente reflexionado -la modernidad- arribaba al borde del abismo. Judío, alemán, ilustrado, sensitivo, creador y traductor, muere en ese borde. Se mata en una frontera geográfica, en 1940, pero sobre todo en la frontera de un tiempo que decide no pasar. Para Benjamin (amante del barroco alemán, de bibliotecas y libros viejos, del teatro de Brecht), el pacto nazi-soviético, Hitler-Stalin, no debía ser interiorizado como una irremediable astucia de la política, o de la historia, que en algún lugar encontrase más tarde su justificación o la desmemoria. Prefirió vivirlo como la catástrofe acontecida, la inconcebible identidad de aquellos que se vivieron como opuestos, y que acorralaba no sólo a su persona fugitiva sino también al mundo, con la sonoridad de los lenguajes modernos vencedores.

En sus *Tesis de Filosofía*, breve escrito que adquirió la significación de su testamento reflexivo, Benjamin, entre otras cosas, trabaja sobre algunas disquisiciones de Marx en *El dieciocho brumario*. Retorna hacia ese otro alemán que cien años antes analizaba una de las revoluciones fracasadas, la de 1848 en París.

Ambos, Marx y Benjamin, conciben lo moderno como una historia que es destino: que necesita cumplirse. Pero también como un tiempo de señales engañosas

que lo postergan, o de sabidurías y apuestas que aproximan los finales de ese derrotero trazado. Ambos reconocen que los actores de la trama, conducidos por fuerzas que están más allá del sentido de sus actos, son máscaras que invierten o confunden los signos. Victimarios y víctimas, poderes y esperanzas, burgueses y proletarios, saben y no saben de sus textos reales, de la escena que los está aguardando en el epílogo. Ambos entienden que el presente, como representación avasallante de la historia, simula olvidar los pasados, pero despierta sin embargo los mitos, conmueve indescifrables *pathos* culturales antiguos: una lucha ancestral sobre las fuentes de la verdad y el vaticinio de los dioses, que mueven las palancas del devenir y sus secuencias.

Marx necesita creer que la revolución burguesa invocó por última vez las moradas mitológicas, para agotarlas definitivamente: lo que ahora debe empujar en la modernidad, lo que arrastra y se adueña de los sentidos, pasa a situarse adelante, en esa novedad del mañana donde los hombres liberados constituyen el dato imaginario indestructible. Para Marx, la modernidad acelerada de la historia necesita dejar atrás el fatalismo de los legados, el equivoco mandato de aquellos que fracasaron antes y exigen una tardía reparación. La tragedia de la historia debe resolverse, por primera vez, en ruptura con la cultura de la derrota y sus lenguas mesiánicas: desde la astucia de montarse en la propia fuerza cultural arrasadora que impuso el enemigo capitalista, el nuevo déspota.

La discursividad moderna, la palabra, para Marx, ha devenido impostura o ciencia, mercado ideológico o racionalidad objetiva, dos formas de existencia instrumentales, conspirativas, con distintas misiones: el ocultamiento Y la develación, que respectivamente llevan, una a la consumación de la barbarie, la otra hacia el nuevo idioma del hombre, sin antecedentes: a la liberación real de la historia.

Para Benjamin lo mítico sobrevive bajo la superficie de la modernidad de la historia, bajo la discursividad homogénea y deshumanizante de los vencedores. El mito es una tensión ineludible y escamoteada de la modernidad, que no plantea entonces una cultura reconciliante del hombre con la historia, sino la perpetuación de su tragedia, la réplica de las barbaries. Lo moderno es, en este sentido, un tiempo arcaico, primitivo, donde sobrevive lo mesiánico incumplido y la esperanza siempre latente de que se cumpla. En esta última dimensión, indomable a la razón, persiste la espera de una cultura popular redentora. Narratividad de los oprimidos que plantea una experiencia distinta con el pasado, que aquella reinante desde la racionalidad, la técnica y la idea despiadada de progreso que propuso la cultura capitalista. Es entonces esta *lengua* -memoria de padecimientos, tradición de imágenes y afectividades, utopía de los orígenes- la que le confiere a la revolución moderna sus sentidos, la que reilumina su habla y los usos de la razón: ese pasado como fragmentos en el presente, que cuestiona la marcha catas-tróflca de lo civilizatorio.

El futuro, ese desfiladero hacia el que apunta el progreso moderno, no tiene nada, para Benjamín, que conmueva la esperanza de los pueblos: es vacío, tiempo sin lengua. El presente se tiñe de significado cuando se entrelaza, fugaz e inteligentemente, con aquellos pretéritos redentores fracasados, con sus indicios, que recobran así la significación de la que parecen desprovistos: ser momentos transmisores de la liberación que no pudieron, que los volvió a la lengua, a los orígenes. A sobrevivir padeciendo las barbaries de los despotismos de la historia.

LA NOVEDAD DE IA3 ARCAICO: ENTRE LA RAZON Y LA MISTICA

Benjamin retorna ciertas imágenes de un Marx literario que había indagado sobre la revolución moderna, en cuanto a la teofanía, la forma de revelarse, de sus poderes y discursos. Marx percibe la contracara penumbrosa de la figura de la revolución: de ese mundo de tumultuosa empiria, de profecías que intentan ser representadas y lenguajes que fecundan lo real. En la alborada de la conciencia moderna, Marx reconoce que "las generaciones muertas oprimen como una pesadilla el cerebro de los vivos", que en el nuevo tiempo "se conjuran los espíritus del pasado", del cual los protagonistas "toman prestados sus nombres". Su análisis se desliza por los subsuelos culturales de una sociedad, leída no ya desde una corriente de pensamiento, sino desde las masas, sus representantes, y las configuraciones imaginarias sobre las cuales reposan las relaciones. Para Marx la política es el camino de la razón secularizadora, pero en manos del pueblo. En su necesidad de legitimar su entrada en la historia, la discursividad revolucionaria moderna "toma prestado", se "disfraza", "oculta sus ilusiones", expropiando y resemantizando mitos del pasado, a los cuales utiliza "para glorificar" con eficacia su propia lucha presente. En su constituirse, los tiempos modernos no pueden otra cosa que regresar a las epopeyas, las leyendas y los héroes arquetípicos. El lenguaje de la razón es, entre otras cosas, ese descubrimiento de instrumentación de la historia. Instrumentación técnica, desacralizadora, desde las víctimas rebeladas, con respecto a una historia que no les perteneció. Idioma viejo, relatos de otros, "espectros que vagan" y reaparecen desde el pretérito, en la encrucijada de una sociedad actuando un salto incalculable hacia adelante. Marx piensa la cita de lo viejo y lo inaugural como una astucia de la política para consagrar la autoridad de los poderes.

Para Marx lo moderno se constituirá en el lenguaje: a partir de un enunciador que rompa "con la época fenecida", lo que permitirá un "idioma nuevo", que "olvida su lengua natal" y no tiene, con respecto a esta última, "reminiscencia". El presente, desprendido de sus lenguas del pasado, es un texto ausente a llenar. El proletariado será fundamentalmente ese pasaje lingüístico que quiebra las memorias atávicas, originarias, y propone el nuevo "contenido general de la moderna revolución" sin atadura con los ayeres: "la revolución social del siglo XIX no puede sacar su poesía del pasado, sino solamente del porvenir", dice Marx, para quien la chispa genética de lo moderno es también el drama de la lengua que la revolución desencadena en la historia. Se trata de distanciarse de la conmemoración de las palabras, de esa "resurrección de los muertos" que encierra el lenguaje en el parto de la modernidad.

Marx piensa a la ciudad como el lugar de la cultura inédita, que aniquila el recuerdo de los antiguos hogares. Piensa en ese nuevo paisaje de la edad de la razón. En ese inevitable "exceso civilizatorio" y en la "súbita barbarie" que desencadenará: el momento catastrófico, sin antecedentes, que promueve al proletariado no ya sólo como figura del mundo burgués, sino como traumática experiencia de nacimiento de un nuevo idioma liberador. Idioma que deja atrás un universo de relatos que contaron la tragedia de la historia. El sujeto obrero urbano se despide de aquella figura campesina de Robespierre, en la cual había depositado la luz mística salvadora. Figura que para Marx, por "su pobreza", por su vivir

ausente de "la ciencia", por su "no representar la ilustración, sino la superstición", "no su porvenir, sino su pasado", no engendra "comunidad", ni "unión nacional" ni "organización política", en tanto "no puede representarse a si misma" en términos modernos: no crea la discursividad que la constituye, desde la barbarie extrema: "ser una mercancía, como cualquier otro artículo".

Benjamin cree, por el contrario, que el ángel de la historia, frente a la catástrofe de la racionalidad técnica moderna, "despierta a los muertos" y "recompone lo despedazado" por la desmemoria de los lenguajes dominantes. Podríamos inferir en el trasfondo de las ideas de Benjamín, como en las de Marx, una comunidad perdida, necesaria de construir otra vez. Ecos del idealismo romántico alemán. Ambos, y hacia distintas resoluciones, parten de una suerte de melancolía como sentimiento de la modernidad. Benjamin pretenderá recuperar una búsqueda mística frente a la razón radiante: la palabra en su valor de nombre, símbolo, poética, fragmento que atesora un mundo de claroscuros, revelación a darse, frente a la otra seducción de la palabra: la de signo que funda, promueve, encierra en su lógica, se transforma en espejo de verdad utópica y deja atrás arrasadoramente lo impronunciable.

Benjamin piensa que la idea de un progreso burgués culturalmente exterminador, pero creador también como su máxima "novedad" de la lengua de su futuro verdugo, corrompe la esperanza redentora en las masas. Convierte a la política marxista en una abstracción humanista y ratifica el vaciado futurismo de la ideología del progreso. Lleva la idea de revolución a las arenas de un positivismo utópico posterior a 1848, planteos que se niegan a reconocer el profundo retroceso del espíritu del hombre, que trae aparejado el "dominio de la naturaleza" de la civilización industrialista y bélica.

En Benjamin, la barbarie no solamente es el otro rostro de la cultura capitalista, de sus logros, de sus avances (es *decir, una Identidad* cultura-barbarie que la razón moderna míticamente presenta como valores contrarios), sino que esa identidad escondida, esa única figura de dos caras, revela también que lo moderno es un tiempo transido de pasados. Un tiempo anudado cabalmente a lo mesiánico primordial: exigido de escuchar y redimir todos los tiempos espirituales, culturales, que oscuramente conjuga. El error de las políticas socialistas, según Benjamin, "es asignarle a la clase obrera el papel de redentora de generaciones futuras", quebrando el hilo discursivo que la une "a la imagen de los antecesores".

Benjamin reintroduce una vez más el calvario de la modernidad, el de sus discursividades, mundo de ideas, concepciones y autoconciencia. El escribe entre las sombras del avance rotundo de Hitler, de su proyecto racista y tecnoguerrero. La catástrofe no sería ya la contradicción suprema que agota al capitalismo, para superarlo desde otra racionalidad progresista -emancipadora- sino la máscara de todos los progresos. Lo catastrófico, esto es, la barbarie futura ya arribada, se agazapa en los subterráneos de la propia discursividad moderna: en una lógica de pensar el mundo, sus valores y salidas. Lógica que se despliega de manera totalizante y con distintos signos como maquinaria de "hacer la historia", tanto desde el mercado capitalista, como desde el nazismo, como desde el estalinismo.

El encuentro del hombre con otro sentido del proceso humano –la esperanza– se da, para Benjamin, no a partir de imaginar una cita con el horizonte paradisiaco de la lógica civilizatoria en manos obreras, sino con otra "cita secreta entre las generaciones que

fueron y la nuestra". La clave está atrás, o, como diría Karl Kraus, "la meta es el origen".

Para Benjamin el auténtico planteo de ruptura con las configuraciones de la cultura burguesa no pasa por una tensión (contradicción) de usos y poderes con que se realiza el tiempo técnico de la razón instrumental. Esa ruptura, en cambio, se abre como posibilidad desde las propias tensiones arcaicas que estructuran y desarrollan a la modernidad. Benjamin rechaza tanto las posiciones retrógradas antimodernas, como la instrumentalización mitologizante de la historia a través de los archivos del poder (el nazismo y sus postulaciones de volver a los orígenes). No cree en los regresos de la historia hacia una edad de pureza, ni en la necesidad de que se consume la civilización de la metafísica técnica. Las dos concepciones representan el arribo catastrófico de una misma lógica de abstracción historicista: esconden la *crisis de lo histórico* que impregna a la modernidad de la Ilustración, y a la experiencia del hombre en ella. Estas discursividades, sus ramificaciones, remueven un pasado de fracasos y utopías, pero lo enmudecen desde la veneración de eternizarlo. Lo vacían, para que el lenguaje de la razón científico-técnica pueda desplegar sus imágenes de futuro sin otra referencia que la de su propia metafísica.

La razón frente a su espejo descubrió y refundó la realidad: "creó la historia para despoblar de historia a su tiempo. Los relatos deshicieron y rehicieron los tiempos del hombre. Imposibilitaron constatar qué era, en realidad, lo moderno. Entender, también, que le aguardaba un Hitler, los genocidios de masas: el espejo roto de la razón. "No es *en absoluto* filosófico" dice Benjamin, "el asombro acerca de que las cosas que estamos viviendo sean "todavía" posibles en el siglo XX".

Benjamín cree que es en la lengua, entendida como tradición, memoria, interpelación del hombre, nombres que unen antiguos y nuevos significados, donde develamos y reencontramos "que en la época" está contenido "el decurso completo de la historia" Fragmentos de pasados, como "tiempo ahora" que actúan "retrospectivamente- te desde la lejanía de los tiempos""

Desde esta perspectiva, la modernidad repone esa esperanza mesiánica -sentimiento mísaco entre los pliegues de la edad de la razón- que permite concebir una confrontación cultural real contra todas las lógicas y poderes de la biografía de lo dominante. Ese lugar, aventura Benjamín, "en el que el materialismo histórico atraviesa la imagen *del pasado que amenaza desaparecer* con cada presente que no se reconozca mentado en ella". Sueño de Benjamín, amante de las ciudades modernas y de las vanguardias estéticas, de otro materialismo histórico que efectivamente "haga saltar el continuum de la historia" Benjamín piensa que "nada ha corrompido tanto a los obreros.., como la opinión de que están nadando con la corriente" de la historia, de sus leyes cientificas, de sus códigos civilizatorios, "del desarrollo técnico".

En el pensamiento de Marx y de Benjamin la modernidad capitalista es democratizadora de las sociedades, es concientizadora de las ideas emancipativas, y sin embargo es también el tiempo que profundiza la irrealidad de lo real. Que obliga a enunciar la realidad como escondida, memorada, efímera, soñada. Que obliga a sumergirse en ella, o fugar de ella para encontrarla: como si fuese siempre la constelación perdida o por hacerse. Un transcurso ligado a la figura de lo trágico con que el ser humano, ya desde la extrema dignidad de lo antiguo, se representó, teatralizó, el pasaje de la esfera de la discursividad de los dioses a la esfera del destino histórico de los hombres. Apariencia de lo visible y verdad del

saber científico. Evidencia de la injusticia e imaginación de la felicidad. Fatalidad de las violencias y las guerras y resistencia a dar por concluida la empresa de la historia. Todas estas contradicciones son distintos tiempos de los relatos modernos que tratan de ordenar la empiria del mundo, aludiendo a ese *pasaje, arquetípico, de una historia hacia otra historia*. Esa metamorfosis de una escena a otra escena, donde colosalmente se trastocará la vida y sus formas de ser *representadas*. Ahí coincidirían los idiomas del hombre y la naturaleza, el ser del mundo. No hay entonces otro terreno que permita ligar el recuerdo, la acción y lo perseguido, que el lenguaje. La modernidad fue el tiempo de la plena conciencia de este crear y habitar los discursos humanos, en su doble y dolorosa condición, la de exponer la crisis de la historia y ambicionar resolverla.

EL HOGAR DE LA HISTORIA Y LA ESCENA DE SU CRISIS

Los grandes cauces discursivos que organizaron lo real y su procesamiento nos muestran que el proyecto histórico de la modernidad se configura desde la crisis, y hará de esa huella de origen su modo de ser. Los lenguajes referenciales y operadores del *ethos* moderno, nacidos en Europa y desplegándose desde aquel complejo mundo cultural, expresarán esta relación de crisis de lo histórico, desde la producción simbólica del hombre. Esa que quedará inscripta de innumerables maneras en las instituciones, en los poderes y sus batallas, en los sistemas de representaciones. Las ambiciones omnicomprensivas de los lenguajes de la modernidad, sus técnicas de dominio, su erguirse como estructuras transparentes al significado, instauran el reinado de la razón pero también ponen en evidencia las fronteras de ese reino: los limites del mundo del hombre en cuanto a las indagaciones últimas. Fronteras entonces que amplían pero al mismo tiempo fijan definitivamente *el hogar de la historia*, su precariedad. Una historia secularizada, desacralizada, tanto para las concepciones afirmativas, como para la de los contrapoderes que disputan la hegemonía de lo moderno. Tanto para las cosmovisiones que apuntalan la cosificación tecnocultural de la vida, como para la crítica a ese proceso.

En este sentido la modernidad se afirma desde una idea de plenitud imposible de alcanzar, pero sin embargo perseguida a partir de la fuerza inaudita de los lenguajes desencantados del hombre. Por lo tanto lo moderno se instituye como crisis, a partir de la fractura entre los dialectos (esferas narrativas) y lo real. Escisión que signará los relatos que desarrollan lo sustancial de los tiempos modernos, desde la figura del cogito descartiano que distancia al sujeto de las cosas, para recuperar a estas últimas y refundarlas en lo subjetivo, en el lenguaje. Imaginario decisivo de la cultura moderna, que enfrenta y replantea las crisis desde las nuevas tensiones entre lo inédito y la pérdida, entre las categorías conceptuales de la. ciencia y las Imágenes primordiales de lo absoluto y lo único. Entre deseo, libertad y expresión, y sus contracaras: lo reprimido, lo censurado. lo indecible por la razón.

La historia pasa a pertenecerle absolutamente al hombre. Ella es el lugar donde se verifica la perdida de la organicidad originaria, para devenir distorsión y fragmentación de los sentidos: de los viejos vínculos entre el hombre y las cosas, de las antiguas interpretaciones. Y también emergencia reordenadora, consoladora, triun-

fante, de *la selva de signos*, sus taxinomias y *codificaciones* operativas. Un camino racional-instrumental sobre la naturaleza y el hombre, que deja atrás aquella otra relación sagrada, trascendente, metafísica, que proponía a la vida enfatizando lo que ésta tenía de inefable, de enigma, de misterio: dimensiones sólo reconocibles en el campo de las creencias religiosas que vinculaban al hombre con la naturaleza.

Aquí es donde lo moderno necesita ser rastreado a profundidad: en esa infinita encrucijada del hombre relator y los relatos que pueblan sus mundos, donde se desmembra y se repone la narración de la historia. Pero no como acto que resuelve, sino como perpetuo inicio de la problemática. Rastreo de la constitución de las teologías modernas, de los nuevos mitos que cuentan el acontecer, de los nuevos dioses que fundamentan las empresas, de las nuevas religiosidades que soñaron reunir lo fraccionado, de las fugas hacia adelante con que se camufló la nostalgia de una comunidad supuestamente extraviada. Modernidad arqueologizada en ese salto y en cada uno de sus fragmentos: salto donde el saber de la razón derrota a la magia, a lo incomensurable, a los demonios, a los nombres sagrados, a un mundo concebible en términos místicos, a través de lógicas y poderes discursivos que pasarán a ser el sitio, el principio, el acontecer de lo mítico y también del desencanto moderno.

Desde este punto de vista, las argumentaciones posmodernas que señalan el ocaso de las grandes narraciones legitimadoras representan un nuevo acto del *pathos* de la modernidad. Las corrientes criticas o escépticas que pueden detectarse en esa diversidad que hoy se denomina "posmoderno" asumen importancia en tanto permitan rediscutir la problemática esencial: la característica que adquiere en el presente la crisis de la modernidad. Teniendo en cuenta, por una parte, el actual marco civilizatorio donde los poderes tecnorrevolucionados patrocinan un nuevo salvacionismo o goce modernizador de la cultura. Y teniendo en cuenta, por otra parte, que a diferencia de otras épocas, se vive el fracaso de muchos utopismos modernos, ya sea por haber develado su carácter ilusorio frente a la maquinaria capitalista depredadora, o por ser utopías que realmente se cumplieron de manera más bien catastrófica.

Reconociendo este contexto, el debate modernidad/ posmodernidad hace explícito un proceso de profunda desrealización de la historia. Una cultura capitalista conmovida por viejas y nuevas técnicas de consumo, fragmentación, fugacidad y expropiación de la memoria, pasa a ser lo único audible, mirable, comprobable, como utopía de "la nueva época" donde también la oferta de los poderes produce y agota efímeras figuras de sujetos-moda. El nuevo escenario social descompone y anacroniza variables Ideológicas y políticas organicistas, totalizantes, que durante décadas intentaron ordenar y representar el sentido de avance de la historia, celebrando un presente donde acontecían proyectos de futuro. La teorización sociocultural, sobre todo en los últimos treinta años, afrontó esta acelerada evidencia de licuación de lo real, como aventura racionalista donde se comprobaba la operatoria del lenguaje, despojada de la densidad ilusoria, o ya sin signifi*cado*, del narrador. La enunciación de las estructuras como empiria exclusiva del mundo. Los trasfondos ínter-textuales de ese *signo vaciado*, y a la vez aludido por signos. Tránsito literario científico, donde la vieja tragedia imaginada como forma de la espiritualidad del hombre pasó a ser deificada en lo único que restaba: la abstrac-

ción carcelaria de los poderes v sus discursos, donde la víctima seducida, sin voz ni memoria, queda definitivamente disuelta.

Sin embargo esta cultura de la utopía tecnoinformática de mercado, la crisis de los grandes relatos ideológicos de la razón moderna, y el itinerario teórico hacia el sujeto tachado, no pueden otra cosa, al fabular sus estribaciones, que reponer, desde el sujeto, la discusión sobre sí mismo. Paradojal escena donde lo trágico moderno reasume su vigor, a partir de imaginar a su criatura extinguida o sobreviviente. La emergencia de la problemática sobre la crisis de la modernidad, y las argumentaciones posmodernas, desde ambos contrincantes, remiten y vuelven a dar cuenta de la arcaica figura del sujeto, del héroe, del enviado de los dioses, atribulando una vez más a la historia con el enigma y el destino de su representación y significado. Darlo por fenecido, reconocer sus agonías o defender su vigencia, reinstala el desasosiego de la cultura en el corazón del mito moderno, bajo una nueva imagen constelar preñada de peligros, profecías de catástrofe, revelaciones apocalípticas y diversidad de ficciones esperanzadoras. No hay sujeto más presente, moderno, omnicomprensivo, redentor, que aquel que en la modernidad vivió como festejo o canción fúnebre la barbarie de su propio olvido, el extravío de sus verdades, el éxtasis y el temor de fabular su desintegración como conciencia testigo, tal como lo planteó la razón moderna, pero antes también los designios celestiales.

NUESTRO LUGAR EN LA MODERNIDAD

En América Latina la discusión sobre la identidad de su biografía moderna adquiere especial relevancia desde este presente cubierto de incerteza, de agobios interiores y exteriores que metamorfosean su cultura. La problemática que expone este libro sin duda también señala la necesidad de que, a partir de nuestras historias nacionales, reabordemos el proceso del acontecer moderno en la periferia. El dilema nos abarca rotundamente. Si la conquista y colonización ibérica consolidaron valores y utopismos premodernos de aquella Europa para quien fuimos la mayor novedad" de los nuevos tiempos, luego el siglo XIX incorporaría, en América Latina, las primaveras y los veranos de la modernidad.

Revoluciones emancipadoras. Recolocación dependiente de nuestros países en la lógica del mercado mundial. Constitución de las naciones y diseños de sus estados, Crecimiento y distorsión de sus ciudades dirigentes. Marginalización y represión de "la barbarie". Políticas homogeneizadoras de una cultura productiva, industrial y campesiria. Cosmovisiones cientificistas y positivistas institucionalizadas. Matrices y corrientes Ideológicas liberales, nacionalistas, socialistas, comunistas, fascistas y cristianas modernas. Secuencias *de contradictorias* modernizaciones, todas éstas efectivizadas al calor de las grandes narraciones sobre la humanidad, el progreso, el orden, las leyes de la historia, los avances técnicos y las transformaciones, con que conflictivamente se articuló el proyecto de la modernidad en nuestro continente a lo largo de casi doscientos años. En el caso argentino, quizás este cumplimiento de los objetivos de un programa civilizatorio se concretizó de manera más categórica, con las masivas políticas migratorias iniciadas a fines del siglo pasado, a través de las cuales millones de

blancos pauperizados provenientes del centro cultural de la modernidad se radicaron en nuestras tierras para labrar el sueño de ser Europa en América.

Por cierto que para América Latina esta modernidad, verificándose en oleadas modernizadoras, fue siempre crisis agudizada, irracionalidad exasperante entre discurso y realidad. Fue, perpetuamente, modernidad *descentrada* que agolpó en un mismo espacio y tiempo irrupciones industrialistas y testimonio de mundos indígenas. Seducción Y saqueo de los poderes extranjeros. Desacoples profundos entre sus culturas populares y las racionalizaciones dominantes. Apariencias de desarrollo sobre contextos sociales infrahumanizados. Recreación y réplica de lo ideológico, de lo político, de los idiomas consagratorios y críticos. y complejas experiencias que trataron de nacionalizar el drama de la historia a través de la articulación de una velada, intuida identidad, con las modernizaciones a escala del sistema.

No puede decirse entonces que el actual debate de la modernidad, ese rastreo sobre lo que finalmente fuimos, somos, no nos compete. Estamos atravesados, conformados y empantanados en la crónica de las discursividades modernas, de sus pasados radiantes y de sus supuestos y discutidos crepúsculos actuales. Formamos parte plena, desde lo periférico, desde lo "complementario", desde las dependencias, de los lenguajes de esa razón. Pero además. en el caso argentino, viviendo también la crisis palpable de un país moderno constituido a lo largo de este siglo. Inmersos en una realidad de mutaciones, agotamientos y profundas reformulaciones de los mundos simbólicos, referenciales, donde se modifican memorias, formas de representaciones y significados de las cosas. Habitando una maraña de nuevas ofertas modernizadoras. nostalgias de utopismos perdidos, erratismos y "sin sentidos" posmodernos en lo social degradado y en atmósferas culturales de desencanto. Viviendo de manera bastante irreal los fragmentos de lo nuevo y de lo viejo, donde preguntarnos por nuestra modernidad, su crisis, sus escenas familiares extinguidas, sus nuevas escenas cotidianas inciertas, es volver a preguntamos por *la historia del presente*, pero ahora poniendo también en cuestión el humus cultural de cada una de nuestras respuestas.

En el libro los trabajos están ordenados en tres bloques. En primer término un conjunto de autores cuyos artículos hicieron las veces de difusores notorios del problema modernidad, crisis de la modernidad, posmodernidad, en términos de *debate* y disparidad de criterios sobre la índole de lo moderno. En segundo lugar, una serie de trabajos que reflexionan sobre la modernidad, tratando de incursionar sobre distintas discursividades y concepciones que la constituyeron, la desarrollaron, la criticaron, y hoy expresarían su debilitamiento, crisis, y necesidad de replanteos culturales y filosóficos. Por último, un bloque de artículos que exponen y analizan la emergencia en la cultura histórica reciente (en la relación de las subjetividades con los acontecimientos o con el tiempo de la técnica, en experiencias estéticas, y en el campo de las teorías .sociales), argumentaciones definibles como posmodernas.

Nicolás Casullo

PRIMERA PARTE
LOS DEBATES

MODERNIDAD: UN PROYECTO INCOMPLETO*

Jürgen Habermas

En 1980, la Bienal de Venecia incluyó arquitectos en la muestra. La nota dominante en esa primera bienal de Arquitectura fue la desilusión. Diría que los que estaban en Venecia formaban parte de una vanguardia que había invertido sus frentes, sacrificando la tradición de la modernidad en nombre de un nuevo historicismo. En esa ocasión, el crítico del *Frankfurter Allgemeine Zeitung* esbozó una tesis cuya significación superaba el hecho mismo de la bienal para convertirse en un diagnóstico de nuestro tiempo: «La posmodernidad se presenta, sin duda, como Antimodernidad». Esta afirmación se aplica a una corriente emocional de nuestra época que ha penetrado todas las esferas de la vida intelectual. Y ha convertido en puntos prioritarios de reflexión a las teorías sobre el posiluminismo, la posmodernidad e, incluso, la poshistoria.

De la historia nos llega una expresión: «Antiguos y modernos» Comencemos por definir estos conceptos. El termino «moderno» ha realizado un largo camino, que Hans Robert Jauss investigó[1]. La palabra, bajo su forma latina *modernus*, fue usada por primera vez a fines del siglo V, para distinguir el presente, ya oficialmente cristiano, del pasado romano pagano. Con diversos contenidos, el término «moderno» expresó una y otra vez la connivencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado, considerándose resultado de una transición desde lo viejo hacia lo nuevo.

* Publicado por la revista *Punto de vista*, núm. 21, agosto de 1984, Buenos Aires.

Algunos restringen el concepto de «modernidad» al Renacimiento; esta perspectiva me parece demasiado estrecha. Hubo quien se consideraba moderno en pleno siglo XII o en la Francia del siglo XVII, cuando la querella de antiguos y modernos. Esto significa que el término aparece en todos aquellos períodos en que se formó la conciencia de una nueva época, modificando su relación con la antigüedad y considerándosela un modelo que podía ser recuperado a través de imitaciones.

Este hechizo que los clásicos de la antigüedad mantenían sobre el espíritu de épocas posteriores fue disuelto por los ideales del iluminismo francés. La idea de ser «moderno» a través de una relación renovada con los clásicos, cambió a partir de la confianza, inspirada en la ciencia, en un progreso infinito del conocimiento y un infinito mejoramiento social y moral. Surgió asi una nueva forma de la conciencia moderna. El modernismo romántico quiso oponerse a los viejos ideales de los clásicos; buscó una nueva era histórica y la encontró en la idealización de la Edad Media. Sin embargo, este nuevo período ideal, descubierto a principios del siglo XIX, no se convirtió en un punto inconmovible. En el curso del siglo XIX, el espíritu romántico, que había radicalizado su conciencia de la modernidad, se liberó de remisiones históricas específicas. Ese nuevo modernismo planteó una oposición abstracta entre tradición y presente. Todavía somos hoy, de algún modo, los contemporáneos de esa modernidad estética surgida a mediados del siglo XIX. Desde entonces, la marca distintiva de lo moderno es «lo nuevo», que es superado y condenado a la obsolescencia por la novedad del estilo que le sigue. Pero, mientras que lo que es meramente un «estilo» puede pasar de moda, lo moderno conserva un lazo secreto con lo clásico. Se sabe, por supuesto, que todo lo que sobrevive al tiempo llega a ser considerado clásico. Pero el testimonio verdaderamente moderno no extrae su clasicidad de la autoridad pretérita, sino que se convierte en clásico cuándo ha logrado ser completa y auténticamente moderno. Nuestro sentido de la modernidad produce sus pautas autosuficientes. Y la relación entre «moderno» y «clásico» ha perdido así una referencia histórica fija.

DISCIPLINA DE LA M ODERNIDAD ESTÉTICA

El espíritu y la disciplina de la modernidad estética se diseñó claramente en la obra de Baudelaire. La modernidad se desplegó luego en varios movimientos de vanguardia y, finalmente, alcanzó su culminación en el Café Voltaire de los dadaístas y en el surrealismo. La modernidad estética se caracteriza por actitudes que tienen su eje común en una nueva conciencia del tiempo, expresada en las metáforas de la vanguardia. La vanguardia se ve a sí misma invadiendo territorios desconocidos, exponiéndose al peligro de encuentros inesperados, conquistando un futuro, trazando huellas en un paisaje que todavía nadie ha pisado.

Pero este volcarse hacia adelante, esta anticipación de un futuro indefinible y ese culto de lo nuevo, significan, en realidad, la exaltación del presente. La nueva conciencia del tiempo, que penetra en la filosofía con los escritos de Bergson, expresa algo más que la experiencia de la movilidad en lo social, de la aceleración en la historia, de la discontinuidad en la vida. Este valor nuevo atribuido a la

transitoriedad, a lo elusivo y efímero, la celebración misma del dinamismo, revela una nostalgia por un presente inmaculado y estable.

Todo esto explica el lenguaje bastante abstracto con el cual el moderno se refiere al «pasado». Las épocas pierden sus rasgos distintivos. La memoria histórica es reemplazada por la afinidad heroica del presente con los extremos de la historia: un sentido del tiempo en el cual la decadencia se reconoce a sí misma en la barbarie, lo salvaje y lo primitivo. Se detecta la intención anárquica de hacer explotar el *continuum* de la historia, a partir de la fuerza subversiva de esta nueva conciencia estética. La modernidad se rebela contra la función normalizadora de la tradición; en verdad, lo moderno se alimenta de la experiencia de su rebelión permanente contra toda normatividad. Esta rebelión es una manera de neutralizar las pautas de la moral y del utilitarismo. La conciencia estética pone constantemente en escena un juego dialéctico entre ocultamiento y escándalo público; se fascina con el horror que acompaña a toda profanación y, al mismo tiempo, siempre termina huyendo de los resultados triviales de la profanación.

Por otro lado, la conciencia del tiempo articulada por el arte de vanguardia no es simplemente ahistórica; se dirige más bien contra lo que podría denominarse una falsa normatividad de la historia. El espíritu moderno y de vanguardia ha tratado de utilizar el pasado de manera diferente; dispone de esos pasados que le son proporcionados por la erudición objetivizante del historicismo, oponiéndose al mismo tiempo a la historia neutralizada que permanece en el encierro del museo historicista.

A partir del espíritu del surrealismo, Walter Benjamin construye la relación de la modernidad con la historia, desde una actitud que yo llamaría poshistoricista. Recuerda la autocomprensión de la Revolución Francesa: «La Revolución citaba a la Roma antigua, del mismo modo que la moda cita un vestido viejo. La moda tiene el olfato de lo actual, incluso moviéndose en la espesura de lo que alguna vez lo fue». Este es el concepto de Benjamín del *Jetztzeit*, del presente como momento de revelación: un momento en que se mezclan destellos de actualidad mesiánica. En este sentido, la Roma antigua era, para Robespierre, un pasado cargado de revelaciones actuales[2].

Ahora bien, este espíritu de la modernidad estética ha comenzado a envejecer. Citado nuevamente en los años sesenta, debemos reconocer que, después de los setenta, este modernismo origina respuestas mucho más débiles que hace quince años. Octavio Paz, un compañero de ruta de la modernidad, señalaba que ya a mediados de la década del sesenta «la vanguardia de 1967 repite los gestos de 1917. Estamos enfrentados a la idea del fin del arte moderno». La obra de Peter Bürger nos enseña hoy la idea de «posvanguardia», término elegido para indicar el fracaso de la rebelión surrealista[3]. Pero, ¿cuál es el significado de este fracaso? ¿Significa un adiós a la modernidad? ¿La existencia de la posvanguardia marca una transición hacia ese fenómeno más amplio denominado posmodernidad?

Esta es, en realidad, la interpretación de Daniel Bell, el más brillante de los neoconservadores norteamericanos. En su libro, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Bell afirma que las crisis de las sociedades desarrolladas de Occidente deben remitirse a una escisión entre cultura y sociedad. La cultura moderna ha penetrado los valores de la vida cotidiana; el mundo está infestado de modernismo. A causa del modernismo, son hegemónicos el principio de autorrealización

ilimitada, la exigencia de una autoexperiencia auténtica y el subjetivismo de una sensibilidad hiperestimulada. Estas tendencias liberan motivaciones hedonísticas, irreconciliables con la disciplina de la vida profesional en sociedad. Más aún, continúa Bell, la cultura modernista es totalmente incompatible con las bases morales de una conducta dirigida y racional. De este modo, Bell responsabiliza de la disolución de la «ética protestante» (fenómeno que ya había preocupado a Max Weber) a la «cultura enemiga». En su forma moderna, la cultura alimenta el odio por las convenciones y virtudes de la vida cotidiana, que habían sido racionalizadas bajo las presiones de imperativos económicos y administrativos.

Me gustaría llamar la atención sobre un pliegue particularmente complejo de este punto de vista. Se nos dice que el impulso de la vanguardia está agotado, que cualquiera que se considere de vanguardia puede ir leyendo su condena a muerte. Aunque la vanguardia siga expandiéndose, ya no es más creativa. El modernismo dominaría, pero muerto. Aquí surge la pregunta para el neoconservador: ¿cómo se originarán las normas en una sociedad que limitará los impulsos libertinos y restablecerá la ética de la disciplina y el trabajo? ¿Qué normas frenarán la nivelación producida por el estado de bienestar, para que vuelvan a ser dominantes las virtudes de la competencia individual por el éxito? Bell cree que la única solución está en un resurgimiento religioso. La fe religiosa y la fe en la tradición podrían proporcionar a los hombres una identidad definida y seguridad existencial.

MODERNIDAD CULTURAL Y MODERNIZACIÓN SOCIETAL

Evidentemente, no hay magia que pueda conjurar y producir las creencias necesarias a este principio de autoridad. Análisis como los de Bell desembocan, entonces, en actitudes difundidas en Alemania y Estados Unidos: confrontaciones intelectuales y políticas con los cursos de la modernidad. Cito a Peter Steinfels, observador del nuevo estilo que los neoconservadores impusieron en la escena intelectual durante los años setenta: «La lucha toma la forma de la denuncia de toda manifestación que pueda ser considerada propia de una mentalidad de oposición, diseminando su lógica para vincularla con las diversas formas de extremismo: la conexión entre modernismo y nihilismo, entre regulación estatal y autoritarismo, entre crítica del gasto militar y rendición al comunismo, entre la liberación femenina o los derechos homosexuales y la destrucción de la familia, entre la izquierda en general y el terrorismo, el antisemitismo y el fascismo...»[4].

El argumento *ad hominem* y estas ácidas acusaciones intelectuales se difundieron en Alemania. No deberían explicarse en los términos de la psicología de los ensayistas neoconservadores, sino que testimonian más bien la debilidad de la doctrina neoconservadora misma.

El neoconservatismo desplaza sobre el modernismo cultural las incómodas cargas de una más o menos exitosa modernización capitalista de la economía y la sociedad. La doctrina neoconservadora esfuma la relación entre el proceso de modernización societal, que aprueba, y el desarrollo cultural, del que se lamenta. Los neoconservadores no pueden abordar las causas económicas y sociales del cambio de actitudes hacia el trabajo, el consumo, el éxito y el ocio. En consecuen-

cia, responsablizan a la cultura del hedonismo, la ausencia de identificación social y de obediencia, el narcisismo, el abandono de la competencia por el status y el éxito. Pero, en realidad, la cultura interviene en el origen de todos estos problemas de modo sólo indirecto y mediado.

Desde el punto de vista neoconservador, los intelectuales que están todavía comprometidos con el proyecto de la modernidad ocupan el lugar de esas causas aún no analizadas. El estado de ánimo neoconservador no se origina, hoy, en el descontento frente a las consecuencias opuestas de un flujo de cultura que irrumpe en la sociedad desde los museos. Su descontento no ha nacido por obra de los intelectuales modernos. Está arraigado en reacciones muy profundas frente a los procesos de modernización societal. Bajo las presiones de la dinámica económica y de la organización de las tareas y logros del Estado, esta modernización social penetra cada vez más profundamente en formas previas de la existencia humana. Así, por ejemplo, los neopopulistas expresan en sus protestas un difundido temor respecto de la destrucción del entorno urbano y natural y de las formas de relación entre los hombres. Los neoconservadores se permiten ironías sobre estas protestas. Las tareas de transmisión de una tradición cultural, de integración social y de socialización requieren una determinada adhesión a lo que yo denomino racionalidad comunicativa. Las situaciones de donde surgen la protesta y el descontento se originan precisamente cuando las esferas de la acción comunicativa, centradas sobre la reproducción y transmisión de valores y normas, son penetradas por una forma de modernización regida por standards de racionalidad económica y administrativa, muy diferentes de los de la racionalidad comunicativa de la que dependen esas esferas. Justamente, las doctrinas neoconservadoras desvían su atención de esos procesos societales, proyectando las causas, que no iluminan, hacia el plano de una cultura subversiva y sus defensores.

Sin duda, la modernidad cultural genera también sus propias aporías. Independientemente de las consecuencias de la modernización societal y dentro de una perspectiva de desarrollo cultural, se originan motivos que arrojan dudas sobre el proyecto de la modernidad. Después de haber abordado una crítica débil a la modernidad como la de los neoconservadores, permítaseme ahora pasar a la cuestión de las aporías de la modernidad cultural, cuestión que muchas veces sólo sirve como pretexto para la defensas del posmodernismo, para recomendar una vuelta a alguna forma premoderna o, por último, para rechazar de plano la modernidad.

EL PROYECTO DEL ILUMINISMO

La idea de modernidad está íntimamente ligada al desarrollo del arte europeo, pero lo que llamo el «proyecto de la modernidad» sólo se pone a foco cuando se prescinde de la habitual focalización sobre el arte. Permítaseme comenzar un análisis diferente, recordando una idea de Max Weber. Él caracterizó la modernidad cultural como la separación de la razón sustantiva expresada en la religión y la metafísica en tres esferas autónomas: ciencia, moralidad y arte, que se diferenciaron porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se

escindieron. Desde el siglo XVIII, los problemas heredados de estas viejas visiones del mundo pudieron organizarse según aspectos específicos de validez: verdad, derecho normativo, autenticidad y belleza. Pudieron entonces ser tratados como problemas de conocimiento, de justicia y moral o de gusto. A su vez pudieron institucionalizarse el discurso científico, las teorías morales, la jurisprudencia y la producción y crítica de arte. Cada dominio de la cultura correspondía a profesiones culturales, que enfocaban los problemas con perspectiva de especialistas. Este tratamiento profesional de la tradición cultural trae a primer plano las estructuras intrínsecas de cada una de las tres dimensiones de la cultura. Aparecen las estructuras de la racionalidad cognitivo-instrumental, de la moral-práctica y de la estético-expresiva, cada una de ellas sometida al control de especialistas, que parecen ser más proclives a estas lógicas particulares que el resto de los hombres. Como resultado, crece la distancia entre la cultura de los expertos y la de un público más amplio. Lo que se incorpora a la cultura a través de la reflexión y la práctica especializadas no se convierte necesaria ni inmediatamente en propiedad de la praxis cotidiana. Con una racionalización cultural de este tipo, crece la amenaza de que el mundo, cuya sustancia tradicional ya ha sido desvalorizada, se empobrezca aún más.

El proyecto de modernidad formulado por los filósofos del iluminismo en el siglo XVIII se basaba en el desarrollo de una ciencia objetiva, una moral universal, una ley y un arte autónomos y regulados por lógicas propias. Al mismo tiempo, este proyecto intentaba liberar el potencial cognitivo de cada una de estas esferas de toda forma esotérica. Deseaban emplear esta acumulación de cultura especializada en el enriquecimiento de la vida diaria, es decir en la organización racional de la cotidianeidad social.

Los filósofos del iluminismo, como Condorcet por ejemplo, todavía tenían la extravagante esperanza de que las artes y las ciencias iban a promover no sólo el control de las fuerzas naturales sino también la comprensión del mundo y del individuo, el progreso moral, la justicia de las instituciones y la felicidad de los hombres. Nuestro siglo ha conmovido este optimismo. La diferenciación de la ciencia, la moral y el arte ha desembocado en la autonomía de segmentos manipulados por especialistas y escindidos de la hermenéutica de la comunicación diaria. Esta escisión está en la base de los intentos, que se le oponen, para rechazar la cultura de la especialización. Pero el problema no se disuelve: ¿deberíamos tratar de revivir las intenciones del iluminismo o reconocer que todo el proyecto de la modernidad es una causa perdida? Quiero volver ahora al problema de la cultura artística, después de haber señalado las razones por las que, desde un punto de vista histórico, la modernidad estética es sólo una parte de la modernidad cultural.

LOS FALSOS PROGRAMAS DE LA NEGACIÓN DE LA CULTURA

Simplificando, diría que en la historia del arte moderno puede detectarse la tendencia hacia una autonomía aún mayor de sus definiciones y prácticas. La categoría de Belleza y la esfera de los objetos bellos se constituyeron en el Renacimiento. En el curso del siglo XVIII, la literatura, las bellas artes y la música fueron

institucionalizadas como actividades independientes de lo sagrado y de la corte. Luego, a mediados del siglo XIX, emergió una concepción esteticista del arte, que impulsó a que el artista produjera sus obras de acuerdo con la conciencia diferenciada del arte por el arte. La autonomía de la esfera estética se convertía así en un proyecto consciente y el artista de talento podía entonces trabajar en la búsqueda de la expresión de sus experiencias, experiencias de una subjetividad descentralizada, liberada de las presiones del conocimiento rutinizado o de la acción cotidiana.

Hacia mediados del siglo XIX, comenzó un movimiento en la pintura y la literatura, que Octavio Paz piensa puede resumirse en los textos de crítica de arte de Baudelaire. Las líneas, el color, los sonidos, el movimiento dejaron de servir, en primer lugar, a la representación, en la medida en que los medios de expresión y las técnicas de producción se convirtieron, por sí mismos, en objeto estético. Por eso Theodor Adorno pudo comenzar su *Teoría Estética* de este modo: «Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia». Y esto es precisamente lo que el surrealismo rechazó: *das Existenzrecht der Kurtst als Kunst.* Seguramente, el surrealismo no hubiera cuestionado el derecho del arte a la existencia, si el arte moderno no hubiera prometido la felicidad de su propia relación «con la totalidad» de la vida. Para Schiller, esa promesa se basaba en la intuición estética, pero no se realizaba por ella. En sus *Cartas sobre la educación estética de los hombres* se refiere a una utopía colocada más allá del arte. Pero cuando llegamos a la época de Baudelaire, que repudió esta *promesse de bonheur* por el arte, la utopía de la reconciliación con la sociedad ya tenía un gusto amargo. Una relación de opuestos había surgido a la existencia; el arte se había convertido en un espejo crítico, que mostraba la naturaleza irreconciliable de los mundos estético y social. El costo doloroso de esta transformación moderna aumentaba cuanto más se alienaba el arte de la vida y se refugiaba en una intocable autonomía completa. De estas corrientes, finalmente, nacieron las energías explosivas que se descargaron en el intento del surrealismo de destruir la esfera autárquica del arte y forzar su reconciliación con la vida.

Pero todos estos intentos de poner en un mismo plano el arte y la vida, la ficción y la *praxis*; los intentos de disolver las diferencias entre artefacto y objeto de uso, entre puesta en escena consciente y excitación espontánea; los intentos por los cuales se declaraba que todo era arte y todos artistas, disolviendo los criterios de juicio y equiparando el juicio estético con la expresión de las experiencias subjetivas: todos estos programas se demostraron como experimentos sin sentido. Experimentos que sólo lograron revivir e iluminar con intensidad a exactamente las mismas estructuras artísticas que pretendían disolver. Otorgaron una nueva legitimidad, como fines en sí mismos, a la forma en la ficción, a la trascendencia del arte sobre la sociedad, al carácter concentrado y planificado de la producción artística y al especial estatuto cognoscitivo de los juicios de gusto. El proyecto ridiculizado de negar el arte terminó, irónicamente, legitimando justamente aquellas categorías mediante las cuales el iluminismo había delimitado la esfera objetiva de lo estético. Los surrealistas protagonizaron las batallas más extremas y encarnizadas, pero su rebelión se vio profundamente afectada por dos errores. En primer lugar, cuando los continentes de una esfera cultural autónoma se destruyen, sus contenidos se dispersan.

Nada queda en pie después de la desublimación del sentido o la desestructuración de la forma. El efecto emancipatorio esperado no se produce.

El segundo error tuvo consecuencias más importantes. En la vida diaria, los significados cognoscitivos, las expectativas morales, las expresiones subjetivas y las valoraciones deben relacionarse unas con otras. El proceso de comunicación necesita de una tradición cultural que cubra todas las esferas. La existencia racionalizada no puede salvarse del empobrecimiento cultural sólo a través de la apertura de una de las esferas -en este caso, el arte- y, en consecuencia, abriendo los accesos a sólo uno de los conjuntos de conocimiento especializado. La rebelión surrealista reemplazaba a sólo una abstracción.

Pueden encontrarse otros ejemplos de intentos fallidos de lo que es una falsa negación de la cultura, también en las esferas del conocimiento teórico o de la moral. Pero son menos marcados. Desde la época de los jóvenes hegelianos se ha hablado de la negación de la filosofía. Desde Marx, es central la relación entre teoría y práctica. Sin embargo, los marxistas intentaron confluir en el movimiento social y sólo en sus márgenes se produjeron intentos sectarios de una negación de la filosofía similar a la del programa surrealista de la negación del arte. El paralelo con los errores de los surrealistas se hace visible cuando se observan las consecuencias del dogmatismo y el rigorismo moral.

Una práctica cotidiana reificada sólo puede modificarse por la creación de una interacción libre de presiones de los elementos cognitivos, morales, prácticos y estético-expresivos. La reificación no puede ser superada sólo mediante la apertura de una de estas esferas culturales, altamente estilizadas y especializadas. En determinadas circunstancias, nos fue dado descubrir una relación entre las actividades terroristas y la extensión extrema de cualquiera de las esferas sobre las otras. Abundan los ejemplos de una estetización de la política, o del reemplazo de la política por el rigorismo moral o su sumisión al dogmatismo de una doctrina. Estos fenómenos, sin embargo, no deben conducirnos a denunciar la tradición del iluminismo como arraigada en una «razón terrorista». Quienes juntan el proyecto de la modernidad con la conciencia y la acción espectacular del terrorismo son tan ciegos como quienes proclaman que el persistente y extenso terror burocrático practicado en la oscuridad de las celdas militares y policiales, es la *raison d'être* del Estado moderno, por la sola razón de que el terror administrativo utiliza los medios proporcionados por las burocracias modernas.

ALTERNATIVAS

Me parece que, en lugar de abandonar el proyecto de la modernidad como una causa perdida, deberíamos aprender de los errores de aquellos programas extravagantes que trataron de negar la modernidad. Quizá la recepción del arte ofrezca un ejemplo que, por lo menos, señale un camino de salida.

El arte burgués despertaba, al mismo tiempo, dos expectativas en su público. Por un lado, el lego que gozaba con el arte debía educarse hasta convertirse en un especialista. Por el otro, también debía comportarse como un consumidor competente que utiliza el arte y vincula sus experiencias estéticas a los problemas de su

propia vida. Esta segunda modalidad, al parecer inocua, ha perdido sus implicaciones radicales porque mantuvo una relación confusa con las actitudes del experto y del profesional.

Sin duda, la producción artística se debilitaría, si no se la realizara según las modalidades de un abordaje especializado de problemas autónomos y si dejara de ser el objeto de especialistas que no prestan demasiada atención a cuestiones externas. Tanto estos críticos como estos artistas aceptan el hecho de que tales problemas están sometidos a la fuerza de lo que antes llamamos «lógica interna» de una esfera cultural. Sin embargo, esta delimitación clara, esta concentración exclusiva sobre un aspecto de validez, con exclusión de los aspectos concernientes a la verdad y la justicia, se deshace tan pronto como la experiencia estética se acerca a la vida individual y su historia y es absorbida por ella. La recepción del arte por parte del lego y del «experto común» tiene una dirección diferente de la del crítico profesional.

Albert Wellmer me señaló uno de los modos en que una experiencia estética, que no ha sido enmarcada por juicios críticos especializados, puede ver alterada su significación. En la medida en que esa experiencia es utilizada para iluminar una situación de vida y se relaciona con sus problemas, entra en un juego de lenguaje que ya no es el del crítico. Así la experiencia estética no sólo renueva la interpretación de las necesidades a cuya luz percibimos el mundo, sino que penetra todas nuestras significaciones cognitivas y nuestras esperanzas normativas cambiando el modo en que todos estos momentos se refieren entre sí. Vayamos a un ejemplo.

Esta modalidad de recepción está sugerida en el primer volumen de *Die Asthetik des Widerstands* (La estetica de la resistencia) de Peter Weiss. Weiss describe el proceso de reapropiación del arte a través de un grupo políticamente motivado, e integrado por obreros ávidos de conocimiento, en el Berlín de 1937[5]. Gente joven que, a través de la educación, secundaria nocturna, adquiere los medios intelectuales para sumergirse en la historia social general del arte europeo. Del resistente edificio del arte, y de las obras que visitaban una y otra vez en los museos de Berlín, comenzaron a extraer bloques de piedra, juntándolos y rearmándolos en su propio medio, lejano tanto al de la educación tradicional como al del régimen político imperante. Estos jóvenes obreros iban y venían entre el edificio del arte europeo y su propio mundo hasta llegar a iluminar a ambos.

En ejemplos como éste, que ilustran la reapropiación de la cultura de los expertos desde el punto de vista de la vida, puede descubrirse un elemento que hace justicia a las intenciones de las rebeliones surrealistas y, quizás más todavía, al interés de Benjamin y Brecht sobre cómo funciona el arte cuando, después de perdida su aura, todavía puede ser percibido de manera iluminadora. En una palabra: el proyecto de la modernidad todavía no se ha realizado, y la recepción del arte es sólo uno de sus aspectos. El proyecto intenta volver a vincular diferencialmente a la cultura moderna con la práctica cotidiana que todavía depende de sus herencias vitales, pero que se empobrece si se la limita al tradicionalismo. Este nuevo vínculo puede establecerse sólo si la modernización societal se desarrolla en una dirección diferente. El mundo vivido deberá ser capaz de desarrollar instituciones que pongan limites a la dinámica interna y a los imperativos de un sistema económico casi autónomo y a sus instrumentos administrativos.

Si no me equivoco, nuestras posibilidades actuales no son muy buenas. En casi todo el mundo occidental se impone un clima que impulsa los procesos de modernización capitalista y, al mismo tiempo, critica la modernidad cultural. La desilusión frente a los fracasos de los programas que abogaban por la negación del arte y la filosofía se ha convertido en un pretexto para posiciones conservadoras. Quisiera distinguir aquí el antimodernismo de los «jóvenes conservadores», del premodernismo de los «jóvenes conservadores» y del posmodernismo de los neoconservadores.

Los «jóvenes conservadores» recuperan la experiencia básica de la modernidad estética. Reclaman como propias las revelaciones de una subjetividad descentrada, emancipada de los imperativos del trabajo y la utilidad, y con esta expriencia dan un paso fuera del mundo moderno. Sobre la base de actitudes modernistas, justifican un irreconciliable antimodernismo. Colocan en la esfera de lo lejano y lo arcaico a las potencias espontáneas de la imaginación, la experiencia de sí y la emoción. De manera maniquea, contraponen a la razón instrumental un principio sólo accesible a través de la evocación, sea éste la voluntad de Poder, el Ser o la fuerza dionisíaca de lo poético. En Francia esta línea va de Georges Bataille, vía Michel Foucault a Derrida.

Los «viejos conservadores» no se permiten la contaminación con el modernismo cultural. Observan con tristeza la declinación de la razón sustantiva, la especialización de la ciencia, la moral y el arte, la racionalidad de medios del mundo moderno. Y recomiendan retirarse hacia posiciones anteriores a la modernidad. De allí el relativo éxito actual del neoaristotelismo. En esta línea, que se origina en Leo Strauss, pueden ubicarse obras interesantes como las de Hans Jonas y Robert Spaemann.

Finalmente, los neoconservadores saludan el desarrollo de la ciencia moderna, en la medida en que posibilite el progreso técnico, el crecimiento capitalista y la administración racional. Sin embargo, recomiendan, al mismo tiempo, una política que diluya el contenido explosivo de la modernidad cultural. Según una de sus tesis, la ciencia carece de significación en la orientación de la vida. Otra tesis es que la política debe estar tan escindida como sea posible de las justificaciones morales. Una tercera tesis afirma la inmanencia pura del arte, no le reconoce un contenido de utopía y subraya su carácter ilusorio para limitar la experiencia estética a la esfera privada. En esta línea podrían incluirse el primer Wittgenstein, Carl Schmitt en su segunda etapa y Gottfried Benn, en su última manera. Pero con el confinamiento definitivo de la ciencia, la moral y el arte en esferas autónomas, separadas de la vida y administradas por especialistas, lo que queda del proyecto de la modernidad cultural es irrisorio. Como reemplazo se apunta a tradiciones que, sin embargo, parecen ser inmunes a las demandas de justificación normativa y de validación.

Esta tipología es, como suelen serlo las tipologías, una simplifiación, aunque no del todo inútil para el análisis de las confrontaciones intelectuales y políticas contemporáneas. Me temo que las ideas de la antimodernidad junto con un toque de premodernidad están teniendo amplia circulación en los ámbitos de la cultura alternativa. Cuando se observan las transformaciones de la conciencia en los partidos políticos alemanes, se hace visible un cambio de tendencia: la alianza de los posmodernistas con los premodernistas. De ninguno de los partidos puede decirse que monopolice el ataque a los intelectuales y las posiciones del

neoconservatismo. Debo entonces agradecer al espíritu liberal de la ciudad de Frankfurt que me ha otorgado un premio que lleva el nombre de Theodor Adorno, uno de los significativos hijos de esta ciudad, quien como filósofo y escritor forjó una imagen de intelectual que se ha convertido en un modelo para intelectuales[6].

NOTAS:

[1] Jauss discute la concepción y las nociones de modernidad y moderno en: «La modernité dans la tradition littéraire et la conscience d'au-jourd'hui», incluido en *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1978.
[2] Benjamin, «Tesis de filosofía de la historia», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
[3] Peter Bürger es autor de *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, 1983.
[4] Peter Steinfels, *The Neoconservatives*, Nueva York, Simon and Schuster, 1969, p. 65.
[5] La novela de Peter Weiss, *Die Aesthetik des Widerstands, fue* publicada entre 1975 y 1978. La obra de arte que los obreros se reapropian es el altar de Pérgamo, emblema del poder, del clasicismo y de la racionalidad.
[6] Este ensayo fue, en su origen, una conferencia pronunciada por Habermas, en septiembre de 1980, en ocasión de recibir el premio Theodor Adorno. Habermas la repitió en 1981 en el New York Institute of Humanities y fue publicada en *New German Critique*, en 1981.

QUÉ ERA LA POSMODERNIDAD*

Jean F. Lyotard

Nos encontramos en un momento de relajamiento, me refiero a la tendencia de estos tiempos. En todas partes se nos exige que acabemos con la experimentación, en las artes y en otros dominios. He leído a un historiador del arte que celebra y defiende los realismos y milita en favor del surgimiento de una nueva subjetividad. He leído a un crítico de arte que difunde y vende la «transvanguardia» en los mercados de la pintura. He leído que, bajo el nombre de posmodernismo, unos arquitectos se desembarazan de los proyectos de la Bauhaus, arrojando el bebé, que aún está en proceso de experimentación, junto con el agua sucia del baño funcionalista. He leído que un «nuevo filósofo» descubre lo que él llama alegremente el judeo-cristianismo y quiere con ello poner fin a la impiedad que, supuestamente, hemos entronizado. He leído de la pluma de un historiador de fuste que los escritores y los pensadores de vanguardia de los años sesenta y setenta han hecho reinar el terror en el uso del lenguaje y que es preciso restaurar las condiciones de un debate fructífero imponiendo a los intelectuales una manera común de hablar, la de los historiadores. He leído a un joven belga, filósofo del lenguaje, quejarse de que el pensamiento continental, frente al desafío que le lanzan las máquinas hablantes, haya abandonado a éstas el ocuparse de la realidad, que haya sustituido el paradigma referencial por el de la adlinguisticidad (se habla acerca de palabras, se escribe acerca de escritos, la intertextualidad). El joven

* Publicado por la revista española *Quimera*, núm. 59.

filósofo piensa que, en la actualidad, hay que restablecer el sólido anclaje del lenguaje en su referente. He leído a un teatrólogo de talento para quien el posmodernismo, con sus juegos y sus fantasías, no sirve de contrapeso al poder, sobre todo cuando la inquieta opinión pública alienta a éste a practicar una política de vigilancia totalitaria ante las amenazas de guerra nuclear.

He leído a un pensador que goza de reputación asumiendo la defensa de la modernidad contra aquellos que él llama neoconservadores. Bajo el estandarte del posmodernismo, lo que quieren -piensa- es desembarazarse del proyecto moderno que ha quedado inconcluso, el proyecto de las Luces. Incluso los últimos partidarios de la *Aufklärung*, como Popper o Adorno, sólo pudieron, si hemos de creerles, defender el proyecto en ciertas esferas particulares de la vida: la política, para el autor de *La sociedad abierta y sus enemigos;* el arte, para el autor de la *Teoría Estética*. Jürgen Habermas (lo habías reconocido ya) piensa que si la modernidad ha fracasado, ha sido porque ha dejado que la totalidad de la vida se fragmente en especialidades independientes abandonadas a la estrecha competencia de los expertos, mientras que el individuo concreto vive el sentido «desublimado» y la «forma desestructurada» no como una liberación, sino a la manera de ese inmenso tedio sobre el que, hace ya más de un siglo, escribía Baudelaire.

Siguiendo una indicación de Albrecht Wellmer, el filósofo estima que el remedio contra esta parcelación de la cultura y contra su separación respecto de la vida sólo puede venir del «cambio del estatuto de la experiencia estética en la medida en que ella ya no se expresa ante todo en los juicios de gusto», sino que «es empleada para explorar una situación histórica de la vida», es decir, cuando «se la pone en relación con los problemas de la existencia». Puesto que esta experiencia «entra entonces en un juego de lenguaje que ya no es el de la crítica estética», interviene «en los esquemas cognoscitivos y en las expectativas normativas, cambia, de forma tal que sus diferentes momentos se *refieren* los unos a los otros». Lo que Habermas exige a las artes y a la experiencia que éstas procuran es, en suma, que sean capaces de tender un puente por encima del abismo que separa el discurso del conocimiento del discurso de la ética y la política, abriendo así un camino hacia la unidad de la experiencia.

La pregunta que me planteo es la siguiente: ¿a qué tipo de unidad aspira Habermas? ¿El fin que prevé el proyecto moderno es acaso la constitución de una unidad sociocultural en el seno de la cual todos los elementos de la vida cotidiana y del pensamiento encontrarían su lugar como en un todo orgánico? ¿O es que el camino que se debe abrir entre los juegos de lenguaje heterogéneos, el conocimiento, la ética, la política, es de un orden diferente a éstos? Si es así, ¿cómo haría para realizar su síntesis afectiva?

La primera hipótesis, que es de inspiración hegeliana, no pone en entredicho la noción de una experiencia dialécticamente totalizante; la segunda es más próxima al espíritu de la *Crítica del Juicio* pero, como ella, debe someterse al severo examen que la posmodernidad impone sobre el pensamiento de las Luces, sobre la idea de un fin unitario de la historia, y sobre la idea de un sujeto. Esta crítica, no sólo fue iniciada por Wittgenstein y Adorno sino también por algunos pensadores –7franceses o no– que no han tenido el honor de ser leídos por el profesor Habermas, lo que les vale, cuando menos, escapar a esa mala calificación de neoconservadurismo.

EL REALISMO

Los reclamos que he citado al comienzo no son todos equivalentes. Incluso pueden contradecirse. Unos se plantean en nombre del posmodernismo, otros para combatirlo. No es necesariamente lo mismo exigir que se nos suministre un referente (y una realidad objetiva), que un sentido (y trascendencia creíble), o un destinatario (y público), o un destinator (y expresión subjetiva), o un consenso comunicativo (y un código general de los intercambios: por ejemplo, el género del discurso histórico). Pero en las multiformes apelaciones a suspender la experimentación artística hay una misma incitación al orden, un deseo de unidad, de identidad, de seguridad, de *popularidad* (en el sentido de *Oeffentlichkeit*, «encontrar un público»). Es preciso que los escritores y los artistas vuelvan al seno de la comunidad o, por lo menos, si se opina que la comunidad está enferma, atribuirles la responsabilidad de curarla.

Hay un signo irrefutable de esta disposición común y es que, para todos estos autores, nada hay tan apremiante como la liquidación de la herencia de las vanguardias. Esta es, en especial, la impaciencia que domina al llamado «*transvanguardismo*». Las respuestas que un crítico italiano dio a los críticos franceses no dejan lugar a duda en lo tocante a este tema. Al proceder a la mezcla de las vanguardias, el artista y el crítico piensan que están más seguros de suprimirlas que si las atacaran de frente. Así, pueden hacer pasar el eclecticismo más cínico por una superación del carácter, en resumidas cuentas parcial, de las precedentes investigaciones. Si quisieran darles abiertamente la espalda se expondrían al ridículo del neoacademismo. Ahora bien, los Salones y las Academias, en la época en que la burguesía se instalaba en la historia, no pudieron oficiar de expurgatorios, como tampoco pudieron otorgar premios de buena conducta plástica y literaria so pretexto de realismo. Pero el capitalismo tiene de por sí tal poder de desrealizar los objetos habituales, los papeles de la vida social y las instituciones, que las representaciones llamadas «realistas» sólo pueden evocar la realidad en forma de nostalgia o burla, como ocasión para el sufrimiento más que para la satisfacción. El clasicismo parece proscrito en un mundo donde la realidad está tan desestabilizada que no ofrece materia para la experiencia, sino para el tanteo y la experimentación.

Este tema resultará familiar para los lectores de Walter Benjamin. Falta precisar aun más exactamente su alcance. La fotografía no ha sido un desafío planteado a la pintura desde el exterior, como no lo ha sido el cine industrial para la literatura narrativa. La primera culminaba ciertos aspectos del programa de ordenación de lo visible elaborado por el *Quattrocento*, y el segundo permitía perfeccionar el circuito de las diacronías en totalidades orgánicas que habían sido el ideal de las grandes novelas de formación desde el siglo XVIII Que lo mecánico y lo industrial acabaran sustituyendo a la destreza de la mano y el oficio no era en sí una catástrofe, salvo si creemos que el arte es, en su esencia, la expresión de una individualidad genial que se sirve de una capacidad artesanal de élite.

El desafío consistió principalmente en que los procedimientos de la fotografía y el cine pueden realizar mejor, más rápidamente y con una difusión cien veces más importante que el realismo pictórico y narrativo, la tarea que el academicismo

asignaba a este último: salvar a las conciencias de la duda. La fotografía y el cine deben imponerse sobre la pintura y sobre la novela cuando se trata de estabilizar el referente, ordenarlo respecto a un punto de vista que lo dote de sentido reconocible, de repetir la sintaxis y el léxico que permiten al destinatario descifrar rápidamente las imágenes y las secuencias y, por tanto, llegar sin problemas a la conciencia de su propia identidad al mismo tiempo que a la del asentimiento que así recibe por parte de los demás, ya que estas estructuras de imágenes y secuencias forman un código de comunicación entre todos. De este modo se multiplican los efectos de realidad o, si se prefiere, las fantasías del realismo.

Si en verdad no desean convertirse a su vez en unos hinchas de fútbol (*supporters*), o en mineros en huelga perpetua, resistentes a lo que existe, el pintor y el novelista deben negarse a ejercer estos empleos terapéuticos. Es preciso que se interroguen acerca de la reglas del arte de pintar o de narrar tal como les han sido enseñadas y legadas por sus predecesores. Estas reglas se les aparecen por momentos como medios de engañar, de seducir y de reasegurar, medios que les impiden ser «verdaderos».

Al amparo de la literatura y la pintura ha tenido lugar una escisión sin precedentes. Aquellos que se niegan a reexaminar las reglas del arte hacen carrera en el conformismo masivo metiendo en la comunicación, por medio de las «buenas reglas», el deseo endémico de realidad, con objetos y situaciones capaces de satisfacerla. Lo pornográfico es emplear el cine y la fotografía con esta finalidad. La pornografía se convierte en un modelo general para las artes de la imagen y la narración que no han valorado cabalmente el desafío *mass-mediático*.

En cuanto a los artistas y escritores que aceptan poner en entredicho las reglas de las artes plásticas y narrativas y, eventualmente, compartir su sospecha difundiendo sus obras, están condenados a no gozar de credibilidad entre los aficionados, que reclaman realidad de identidad; y por esta razón, no tienen garantizada una audiencia. De esta manera, se puede imputar la dialéctica de las vanguardias al desafío que lanzan los realismos industriales y *mass-mediáticos* a las artes de pintar y narrar. El *ready made* duchampiano no hace sino significar activa y paródicamente este constante proceso de disolución del oficio de pintor, e incluso del oficio de artista. Como apunta penetrantemente Thierry de Duve, la pregunta estética moderna no es: ¿qué es lo bello? sino, ¿que ocurre con el arte (y con la literatura)?

El realismo, cuya única definición es que se propone evitar la cuestión de la realidad implicada en la cuestión del arte, se encuentra siempre en una posición situada entre el academicismo y el *Kitsch*. Cuando el poder se llama Partido, el realismo, con su complemento neoclásico, triunfa sobre la vanguardia experimental difamándola y prohibiéndola. De todos modos, aún es preciso que las «buenas» imágenes, los «buenos» relatos, las buenas formas que el Partido solicita, selecciona y difunde, encuentren un público que las desee como medicación apropiada para la depresión y la angustia que experimenta. El reclamo de realidad, es decir, de unidad, simplicidad, comunicabilidad, etc., no tuvo la misma intensidad ni la misma continuidad en el público alemán de entreguerras y en el publico ruso de después de la revolución: he aquí una importante diferencia entre los realismos nazi y estalinista.

Por otra parte, el ataque contra la experimentación artística, cuando es impulsado por la instancia política, es propiamente reaccionario: el juicio estético no debe pro-

nunciarse mas que acerca de la conformidad de esta o aquella obra respecto a las reglas establecidas de lo bello. En lugar de hacer que la obra se inquiete por aquello que hace de ella un objeto de arte y por conseguir alguien que se aficione a ella, el academicismo político vulgariza e impone criterios *a priori* que seleccionan de una vez para siempre cuáles han de ser las obras y cuál el público. El uso de las categorías en el juicio estético será, así, de la misma naturaleza que el juicio de conocimiento. Para decirlo como Kant, uno y otro serán juicios determinantes: la expresión está «bien formada» inicialmente en el entendimiento, más adelante, en la experiencia, sólo se retienen aquellos «casos» que pueden ser subsumidos bajo esta expresión.

Cuando el poder se llama «el capital» y no «el partido», la solución «*transvanguardista*»o «posmoderna», en el sentido que le da Jenks, se revela como mejor ajustada que la solución antimoderna. El eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos *reggae*, vemos un *western*, comemos una hamburguesa de McDonald´s a mediodía y un plato de cocina local por la noche, nos perfumamos en Tokio a la manera de París, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es materia de concursos televisivos. Ea fácil encontrar un público para las obras eclécticas. Haciéndose *Kitsch*, el arte halaga el desorden que reina en el «gusto» del aficionado. El artista, el galerista, el crítico y el público se complacen conjuntamente en el qué-más-da, y lo actual es el relajamiento. Pero este realismo del qué-más-da es el realismo del dinero: a falta de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil medir el valor de las obras por la ganancia que se puede sacar de ellas. Este realismo se acomoda a todas las tendencias, como se adapta el capital a todas las «necesidades», a condición de que las tendencias y las necesidades tengan poder de compra. En cuanto al gusto, no sentimos la necesidad de ser delicados cuando especulamos o cuando nos distraemos. La investigación artística y literaria está doblemente amenazada por la «política cultural» y por el mercado del arte y del libro. Lo que se le aconseja tanto por un canal como por el otro es que suministre obras que en principio estén relacionadas con temas que existen a los ojos del público al que están destinadas y que, a continuación, están hechas de tal manera («bien formadas») que el público reconozca aquello de lo que las obras tratan, comprenda lo que se quiere significar, pueda darle o negarle asentimiento con conocimiento de causa e incluso, si es posible, pueda extraer de aquellas que acepta cierto consuelo.

LO SUBLIME Y LA VANGUARDIA

La interpretación que acabo de dar acerca del contacto de las artes mecánicas e industriales con las bellas artes y la literatura es procedente en cuanto al esquema, pero reconocerás que sigue siendo estrechamente sociologizante e historizante, es decir, unilateral. Sorteando las reticencias de Adorno y Benjamin, hay que recordar que la ciencia y la industria no le llevan ventaja al arte y la literatura en lo que concierne a las sospechas que inspira su relación con la realidad. Creer lo contrario sería hacerse una idea excesivamente humanista sobre el mefistofélico funcionalismo de las ciencias y las tecnologías. Hoy en día no se puede negar la existencia dominante de la tecnociencia, es decir, de la subordinación masiva de los enunciados cognoscitivos al objetivo de la mejor *performance*

posible, que es el criterio técnico. Pero lo mecánico y lo industrial, sobre todo cuando entran en el campo tradicionalmente reservado al artista, son portadores de algo completamente distinto, aunque sean efectos de poder. Los objetos y los pensamientos salidos del conocimiento científico y de la economía capitalista pregonan, propagan con ellos una de las reglas a las que está sometida su propia posibilidad de ser, la regla según la cual no hay realidad si no es atestiguada por un consenso entre socios sobre conocimientos y compromisos.

Esta regla no es de corto alcance. Es la huella dejada sobre la política del experto y sobre la del gerente del capital por una especie de evasión de la realidad fuera de las seguridades metafísicas, religiosas, políticas, que la mente creía guardar a propósito de sí misma. Esta retirada es indispensable para que nazcan la ciencia y el capitalismo. No hay física sin que se plantee a la vez una sospecha acerca de la teoría aristotélica del movimiento, no hay industria sin la refutación del corporativismo, del mercantilismo y la fisiocracia. La modernidad, cualquiera sea la época de su origen, no se da jamás sin la ruptura de la creencia y sin el descubrimiento de *lo poco de realidad* que llene la realidad, descubrimiento asociado a la invención de otras realidades.

¿Qué significa este «poco de realidad» si se pretende librarlo de una interpretación únicamente historizante? La expresión está evidentemente emparentada con lo que Nietzsche llama nihilismo. Pero yo veo una modulación muy anterior al perspectivismo nietzscheano, en el tema kantiano de lo sublime. Pienso, en especial, que en la estética de lo sublime encuentra el arte moderno (incluyendo la literatura) su fuente, y la lógica de las vanguardias sus axiomas.

El sentimiento sublime, que es también el sentimiento de lo sublime es, según Kant, una afección fuerte y equívoca: conlleva a la vez placer y pena. Mejor: el placer procede de la pena. En la tradición de la filosofía del sujeto que se remonta a Agustín y Descartes y que Kant no cuestiona radicalmente, esta contradicción, que otros llamarían neurosis o masoquismo, se desarrolla como un conflicto entre las facultades de un sujeto, la facultad de concebir una cosa y la facultad de «presentar» una cosa. Hay conocimiento si, en principio, el enunciado es inteligible y si, seguidamente, se pueden sacar ciertos «casos» de la experiencia que se «correspondan» con éste. Hay belleza si, con motivo del «caso» (la obra de arte) dado en principio por la sensibilidad sin ninguna determinación conceptual, el sentimiento de placer, independiente de cualquier interés, que suscite esta obra concita hacia ella un consenso universal de principio (que quizá no se conseguirá nunca).

El gusto atestigua así que se puede experimentar en el modo del placer un acuerdo no determinado, no regulado, que da lugar a un juicio que Kant llama reflexivo, entre la capacidad del concebir y la capacidad de presentar un objeto correspondiente al concepto. Lo sublime es un sentimiento diferente. Tiene lugar cuando, al contrario, la imaginación fracasa y no consigue presentar un objeto que, aunque no sea más que en principio, se establezca conforme a un concepto. Tenemos la Idea del mundo (la totalidad de lo que es), pero no tenemos la capacidad de mostrar un ejemplo de ella. Tenemos la Idea de lo simple (lo no descomponible), pero no podemos ilustrar esta idea por medio de un objeto que sería un caso de ella. Podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero cualquier presentación de un objeto destinado a «hacer ver» esta magnitud o esta potencia absoluta nos parece como dolorosamente

insuficiente. He aquí las Ideas que no tienen representación posible. Por consiguiente, estas ideas no nos dan a conocer nada de la realidad (la experiencia), bloquean el libre acuerdo de las facultades que produce el sentimiento de lo bello, impiden la formación y la estabilización del gusto. Podría decirse de ellas que son impresentables.

Llamaré moderno al arte que consagra su «pequeña técnica», como decía Diderot, a presentar qué hay de impresentable. Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver: éste es el ámbito de la pintura moderna. ¿Pero cómo hacer ver que hay algo que no puede ser visto? El propio Kant dicta la dirección a seguir llamándolo *lo informe*, la *ausencia de forma*, un índice posible de lo impresentable. Dice también de la *abstracción vacía* que experimenta la imaginación en busca de una presentación del infinito (otro impresentable) que esta abstracción es ella misma como una presentación del infinito, su *presentación negativa*. Cita el «No esculpirás imagen, etc.» *(Éxodo,* 2, 4) como el pasaje más sublime de *La Biblia,* en el sentido de que prohibe cualquier presentación de lo absoluto. No hay que agregar mucho más a estas observaciones para esbozar una estética de la pintura sublime: como pintura, esta estética «presentará» sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación, será «blanca» como un cuadrado de Malévitch, hará ver en la medida en que prohibe ver, procurará placer dando pena. Se reconocen en estas instrucciones los axiomas de las vanguardias de la pintura, en la medida en que éstas se consagran a hacer alusión a lo impresentable, por medio de presentaciones visibles. Los sistemas de razones en nombre de los cuales, o con los cuales, ha podido sostenerse o justificarse esta tarea merecen una gran atención por nuestra parte, pero sólo pueden formarse a partir de la vocación por lo sublime, para legitimarla, es decir, para enmascararla. Estas instrucciones resultan inexplicables sin la inconmensurabilidad de la realidad en relación con el concepto, que está implícita en la filosofía kantiana de lo sublime.

No me propongo analizar aquí en detalle la manera en que las diversas vanguardias han humillado y descalificado -por así decirlo- la realidad al escrutar los medios de hacer creer de ellas mismas que son técnicas plásticas. El tono local, el dibujo, la mezcla de colores, la perspectiva lineal, la naturaleza del soporte y la del instrumento, la «factura», el choque, el museo: las vanguardias no acaban de desalojar los artificios de presentación que permiten esclavizar el pensamiento a la mirada y desviarla de lo impresentable. Si Habermas comprende, como Marcuse, este trabajo de desrealización como un aspecto de la «desublimación» (represiva) que caracteriza a la vanguardia, entonces es que confunde lo sublime kantiano con la sublimación freudiana y la estética, para él, ha seguido siendo la estética de lo bello.

LO POSMODERNO

¿Qué es pues lo posmoderno? ¿Qué lugar ocupa o no en el trabajo vertiginoso de las cuestiones planteadas a las reglas de la imagen y del relato? Con seguridad, forma parte de lo moderno. Todo lo que es legado, aunque sea inmediatamente anterior, debe ser objeto de sospecha. ¿Contra qué espacio arremete Cézanne?

Contra el espacio de los impresionistas. ¿Contra qué objeto arremeten Picasso y Braque? Contra el de Cézanne. ¿Con qué supuesto rompe Duchamp en 1912? Con el supuesto de que se ha de pintar un cuadro, aunque sea cubista. Y Buren discute ese otro supuesto que –afirma– sale intacto de la obra de Duchamp: el lugar de la presentación de la obra. Asombrosa aceleración, las «generaciones» se precipitan. Una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna. El posmodernismo así entendido no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante.

No obstante, quisiera no limitarme a esta acepción un poco mecanicista de la palabra. Si es verdad que la modernidad se desenvuelve en la retirada de lo real y de acuerdo con la relación sublime de lo presentable con lo concebible, en esta relación se pueden distinguir dos modos, por decirlo en términos musicales. Se puede poner el acento en la impotencia de la facultad de presentación, en la nostalgia de la presencia que afecta al sujeto humano, en la oscura y vana voluntad que lo anima a pesar de todo. O, si no, se puede poner el acento en la potencia de la facultad de concebir, en su «inhumanidad», por así decirlo (es la cualidad que Apollinaire exige de los artistas modernos), puesto que no es asunto del entendimiento que la sensibilidad o la imaginación humanas se pongan de acuerdo con aquello que él concibe; y se puede poner el acento sobre el acrecentamiento del ser y el regocijo que resultan de la invención de nuevas reglas de juego, en la pintura, en el arte, o lo que sea. Comprenderás qué quiero decirte si te describo una caricaturesca distribución de algunos nombres en la pizarra de la historia vanguardista: del lado *melancolía*, los expresionistas alemanes, y del lado *novatio*, Braque y Picasso. Del primero, Malévitch, Chirico; y del segundo, Lissitsky, Duchamp. El matiz que distingue estos dos modos puede ser ínfimo, a menudo coexisten en la misma obra, casi indiscernibles, y no obstante atestiguan un *diferendo* en el cual se juega desde hace mucho tiempo -y se jugará- la suerte del pensamiento, entre el disgusto y el ensayo.

Las obras de Proust y de Joyce aluden, cada una por su cuenta, a algo que constantemente se hace presente. La alusión, sobre la que llamó mi atención recientemente Paolo Fabbri, es quizá un giro de expresión indispensable para las obras que surgen de la estética de lo sublime. En Proust, lo que se elude para pagar el precio de esta alusión es la identidad de una conciencia que es víctima de contar con demasiado tiempo. Pero en Joyce es la identidad de la escritura que, por muchos de sus recursos, pertenece todavía al género de la narración novelesca. La institución literaria, tal como la hereda Proust de Balzac o de Flaubert, ha sido ciertamente subvertida, en la medida en que el héroe no es un personaje sino la conciencia interior del tiempo y en la medida en que la diacronía de la diéresis arruinada por Flaubert, se encuentra nuevamente en entredicho por la voz narrativa elegida. Sin embargo, la unidad del libro, la odisea de esta conciencia, pese a ser rechazada capítulo tras capítulo, permanece inalterada: la identidad de la escritura consigo misma a través del dédalo de la interminable narración basta para connotar esta unidad, que se ha comparado con la de la *Fenomenología del Espíritu*. Joyce hace que se distinga lo impresentable en su propia escritura, en el significante. La gama de los recursos narrativos, e incluso estilísticos, conocidos entra en juego sin preocuparse por mantener la unidad del todo. Se experimentan nuevos recursos narrativos. La

gramática y el vocabulario de la lengua literaria ya no son aceptados como algo dado, parecen más bien academicismos, rituales salidos de una devoción (como decía Nietzsche) que impide que lo impresentable sea alegado.

He aquí, pues, el *diferendo:* la estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y de placer. Sin embargo, estos sentimientos no forman el auténtico sentimiento sublime, que es una combinación intrínseca de placer y de pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto.

Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolidación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable. Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgadas por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento: de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su realización comience siempre demasiado pronto. *Posmoderno* será comprender según la paradoja del futuro *(post)* anterior (*modo*).

Pienso que el ensayo (Montaigne) es posmoderno, y el fragmento (el *Athaeneum),* moderno.

Por último, es preciso dejar claro que no nos corresponde *dar realidad* sino inventar alusiones a lo concebible que no puede ser presentado. Y que no hay que esperar que en esta tarea haya la menor reconciliación entre los «juegos de lenguaje», a los que Kant llamaba «facultades» y que sabía separados por un abismo, de tal modo que sólo la ilusión trascendental (la de Hegel) puede esperar totalizarlos en una unidad real. Pero Kant sabia también que esta ilusión se paga con el precio del terror. Los siglos XIX y XX nos han proporcionado terror hasta el hartazgo. Ya hemos pagado suficientemente la nostalgia del todo y de lo uno, de la reconciliación del concepto y de lo sensible, de la experiencia transparente y comunicable. Bajo la generalizada exigencia de relajamiento y apaciguamiento, nos proponemos mascullar el deseo de recomenzar el terror, cumplir la fantasía de apresar la realidad. La respuesta es: guerra al todo, demos testimonio de lo impresentable, activemos los *diferendos*, salvemos el honor del nombre.

KANT RESPONDE A HABERMAS*

Xavier Rubert de Ventos

La esencia de la modernidad parece residir en la ruptura de un mundo simbólico donde las esferas de la ciencia y de la moral, del arte y de la política, constituían un todo coherente y posibilitaban una concepción global del mundo: donde la literatura era a la vez pedagogía, la moral era política, etc. Pero ya en la Grecia clásica se inicia la desarticulación de este todo armonioso -conocidas son las quejas de Platón al respecto- en un nuevo cosmos artificial: en una *ciudad* donde cada una de estas esferas adquiere una dirección y aceleración independientes.

Ahora bien, lo primero que surge como ámbito separado es, con la reforma de Clístenes, la política misma; el ámbito de los asuntos públicos, *ta koina*. El anuncio y «modelo» de todas las fragmentaciones posteriores es esta emergencia urbana de un plano político, visto y pensado como tal, con un vocabulario propio, en el que «la comunidad humana se define independientemente, o, más bien, al lado, al margen, de su organización tradicional, familiar o tribal, y redefiniendo las funciones de la religión» (J. P. Vernant). La tragedia de Sófocles da testimonio de esta segregación de una realidad política o jurídica independiente ya del pasado mítico. La de Eurípides muestra el conflicto que a su vez se produce entre este mundo político y el privado o íntimo que ha surgido en su seno. Y es en la época helenística donde la ruptura se consuma en positivismo científico y alucinación religiosa: desarrollo de la ciencia médica y matemática por un lado, neoplatonismo y gnos-

---

* Publicado por la revista española *El viejo topo*, núm. 64, enero de 1982.

ticismo por otro. Perdidos los limites de la ciudad-Estado donde la primitiva simbiosis mítica era, cuanto menos, recordable, cada uno de los ámbitos o sectores liberados adquieren una dinámica propia y unos criterios autónomos de validez -lo que permite la insólita aceleración de cada sector particular. Esta aceleración sectorial, sin embargo, tiene un precio: la desarticulación de la imagen de conjunto que ofrecía la *Weltanschauung* clásica. De ahora en adelante van a ser las ideologías, no ya la mitología, las encargadas de mantener aquella imagen integrada -o al menos una versión secular y «convincente» de la misma.

La primera y principal de estas ideologías –que, por hallarse en la matriz de todas las demás, bien podría llamarse, también, mitología– es la ideología del Progreso y el Futuro. Ideología que adquiere por fin su carta de legitimidad religiosa con la idea cristiana de una Redención temporal en el mundo (primer esbozo de una Filosofía de la Historia progresista), y que alcanza o recupera su formulación laica en la moderna ideología de las Luces. La ideología es así, y no por casualidad, a la vez la sucesora y reparadora de aquella unidad mística primigenia donde, como decía Hesíodo, «todo en el universo vivía en conexión con todo». El mundo moderno da ya por un hecho la desagregación de la realidad en una serie de prácticas o discursos autónomos, pero trata de recuperar de un modo u otro su coherencia. De ahí que pretenda suplir la estabilidad espacial del faetón o carro clásico montado sobre tres ruedas bien trabadas –el saber, el arte, la moral– por la aceleración autónoma de cada una de ellas. La acelerada huida hacia adelante aparece ahora como la única forma de estabilidad posible para cada una de estas ruedas sueltas –de ahí el progresismo histórico, el desarrollismo económico, el positivismo y futurismo científicos, la revolución permanente, el arte de vanguardia... Libre de su conexión con todos los demás –ya se sabe que quien mucho abarca poco avanza– cada uno de estos ámbitos podía así lanzarse a la conquista del Futuro en el marco de la nueva mitología del Progreso.

CRÍTICAS A LA DISPERSIÓN

Hoy están al orden del día las críticas a esta dispersión, especialización y aceleración con las que la modernidad había tratado de suplir el equilibrio de las sociedades míticas: ecologismo y orientalismo, ideología convivencial y antiprofesional, resurgencías místicas y religiones de contrabando, etc. Latente, si no explícitamente, está en todas ellas la mitología de un retorno al mito: a una sociedad integrada y homeostática donde las esferas de la teoría y la práctica, de la política y la moral, del arte y de la ciencia recuperan aquella mítica conexión que precedió a la diáspora moderna. Una actitud que encontramos perfectamente ejemplificada en las siguientes palabras de J. Habermas:

«Si se excluye (...) la posibilidad de instaurar un interjuego y una articulación entre la esfera cognoscitiva, la esfera práctico-moral y la esfera expresivo-estética, resultará muy difícil que se logre curar la cosificación social tan sólo mediante un nexo unilateral de la vida social a una de estas esferas culturales que, por ser de altísima especialización, incluyen de alguna manera la coerción social».

Ahora bien: sépase o no, quiérase o no, el moderno presupuesto y modelo

«mítico» de esta integración social y cultural no es otro que el Estado teorizado por los idealistas –Fichte el primero– que debía «salvar a la sociedad civil de sí misma» para devolverle la coherencia y turgencia mítica que el chisporroteo de los intereses privados parecía poner en cuestión.

Un Estado, claro está, que no quiere limitarse a «hacer política». Faltaba más. La política, lo hemos visto ya, es una de las esferas separadas en las que se descompuso aquel todo primitivo y orgánico: el producto de una ciudad «disolvente» que rompía las costumbres y el orden tradicional para sustituirlos o reconstruirlos con un sistema ortopédico de leyes, funciones e instituciones separadas. De lo que se trataba ahora era pues de reunir una vez más –como en un *fascio*– estos hermanos separados, estos hijos pródigos del mito que son la ciencia, la moral, el arte, la religión –o estas facultades separadas del primitivo hombre reconciliado que son el pensamiento, la voluntad, el juicio y la sensibilidad. Y es en esta dirección, efectivamente, adonde apuntan los proyectos fascistas de estetizar o moralizar la política, la pretensión comunista de hacer de ella una «práctica teórica» o una «ciencia de la historia», la preocupación de unos y otros por denunciar las formas culturales o artísticas «degeneradas» –el *entartete Kunst*– y de propiciar en fin un repertorio de etiquetas, gestos y saludos que simbolizaran la emergencia de un «hombre nuevo» integrado –o, cuanto menos, uniformado. De mezquino conflicto y juego de «intereses», la política debía transformarse ahora en encarnación de «valores» supremos. Y si ello era así, ¿cómo iban a tolerarse en ella los partidos -la expresión e institucionalización misma de este mundo «partido» que se trataba de superar mediante la «íntima penetración del ciudadano por el Estado» que lleva a aquél a «la verdadera libertad que surge sólo por medio del tránsito a través de la más alta legalidad y moralidad» (Fichte)?

Todas las formas modernas de terrorismo institucional se han basado así en este intento de superar nuestra modernidad escindida mediante la voluntarista recuperación de una organización social orgánica e integrada. Suprema contradicción, ciertamente, eso de imponer violentamente una estructura orgánica -pero contradicción inevitable cuando se pretende instaurar el «organicismo» en un medio donde no existe la fe o la tradición comunitaria que podrían cimentarlo. Y es que la voluntad de síntesis, cuando no existen las condiciones objetivas de la misma, no puede sino expresarse por un acto de violencia sobre la realidad.

UNA MODERNIDAD NO TOTALITARIA

Ahora bien, una actitud política alternativa sólo puede basarse en una distinta comprensión y valoración de esta modernidad plural, excéntrica, desarticulada e inorgánica. Ha de tratarse pues de una «teoría de la modernidad» que establezca y reconozca: 1) la *existencia* de esta diversidad y desarticulación como rasgo característico de nuestra condición; 2) el valor que tiene y las nuevas posibilidades que tal diversidad ofrece; y 3) la *necesidad operativa* o funcional –nunca sustantiva o estructural– de una coherencia que no pretenda, sin embargo, negar o superar esta escisión, sino tan sólo encontrar su equilibrio y viabilidad. Y es en Kant, como vamos a ver enseguida, donde encontramos el hilo de estos tres elementos o condiciones de una teoría de la modernidad no totalitaria. Veámoslo.

1. Tanto en la primera como en la tercera crítica habla Kant del placer especial que produce «la subsunción de fenómenos o procesos aparentemente dispares y desconexos bajo una ley general». Un placer, sin embargo, al que Kant cuida de no ceder indiscriminadamente, dejándonos con ello el mejor testimonio a la vez de su genialidad, liberalismo y honestidad,

Y es que la pasión unitaria o reductiva (la voluntad y el gusto de mostrar que la diversidad aparente de nuestra experiencia o de nuestras facultades se resuelve, a fin de cuentas, en una sola facultad o experiencia fundamental) es a la vez lo que mueve o estimula y lo que, si no se controla, acaba cegando la actividad intelectual –en especial la Filosofía. Dejada a sí misma, esta actividad tiende a su propio dogmatismo– al condescendiente narcisismo de la desmitificación– y ello a expensas de su función o tensión crítica, para el caso autocrítica. Y es entonces cuando el pensamiento pasa a ser, como es costumbre en la filosofía moderna posterior a Kant, un mero *prejuicio exagerado,* la radicalización de un lugar común, la simplista e imperialista colonización intelectual de la realidad física, social o personal por uno de sus aspectos: la libido o la voluntad de poder, la historia o la estructura...

Crítica es pues una filosofía que se resiste a esta *unificación sobrante;* y llamo «unificación sobrante» no ya a la simplificación o generalización inherente al conocimiento teórico, sino a la requerida por nuestro confort o coherencia intelectual. Y rítica es pues, también en este sentido, la filosofía kantiana en su resistencia a concluir que «todo es, en el fondo, lo mismo»: que el mundo externo y el mundo interno, o que las diversas «provincias» de cada uno de ellos, no son sino «aspectos» o manifestaciones de una Unidad más alta: de una Determinación en Última Instancia.

TRES IMPULSOS

Para Kant, en efecto, una cosa es lo teóricamente concebible y otra lo realmente existente, una las necesidades de mi pensamiento y otra la estructura de la realidad, una lo lógico y otra lo ontológico. Pero si no es posible reducir esta dualidad fundamental ni identificarla con uno de sus polos (el Yo que secreta su Mundo o el Mundo que produce su Yo), menos cabe aún reducir a una ficticia y reconfortante unidad la estructura de nuestras tendencias, ideales o ámbitos de experiencia. No existe, en primer lugar, una tendencia o impulso fundamental que, como creyeron Hobbes y Rousseau, Freud y Adam Smith, defina y unifique la naturaleza humana. Tres son por lo menos, e irreductibles entre sí, los impulsos o *suchte* que para Kant mueven al hombre: el *Hab sucht* (deseo de posesión), el *Ehrsucht* (deseo de gloria) y el *Herrsucht* (deseo de poder). Como no existe, en segundo lugar, un *ideal* u objeto absoluto de nuestra admiración. Dos son, y de distinta naturaleza, las cosas que a Kant seducen: el cielo estrellado «sobre» su cabeza y la ley moral «dentro» de su corazón[1]. Dos realidades que constituyen, por así decir, un horizonte ideal que siempre nos rebasa: no hay modo de creer, en efecto, en el cumplimiento o realización del mito, el avance de la ciencia, el nacimiento del hombre nuevo o la emergencia del estado ideal. Se trata, por el contrario, de prototipos inaccesibles, de modelos irrealizables –y, por lo mismo, admirables. Plurales y heterogéneos son también, por fin, los *ámbitos de nuestra experiencia* o acción, en el interior de cada uno de los cuales

reencontramos a su vez la contradicción y la paradoja. La experiencia del *arte* como «interés desinteresado» ante un objeto que parece encajar natural y placenteramente con nuestros sentidos; la de la *naturaleza* como «finalidad sin fin» –como conforme a un plan o designio que por descontado ignoramos; la de la *moral* como un imperativo absolutamente subjetivo y vacío (formal), de actuar «como si» lo que hacemos tuviera que transformarse en ley universal; la práctica *política* como búsqueda de «la paz perpetua» pero no a través de la unificación bélica a la que «naturalmente» tiende, según Fichte, el Estado moderno, sino mediante el respeto y colaboración entre naciones distintas a la que parecen tender tanto la Naturaleza como la Sociedad Civil. Símbolo y garantía de los intereses de ambas sería una «Sociedad de las Naciones»: los estados –escribe Kant en 1795– deberían actuar «como si» tal Sociedad de Naciones fuera real y efectiva...

Ahora bien, es el reconocimiento de la pluralidad e íntima conflictividad de cada uno de estos niveles de la experiencia o de la acción lo que nos lleva a entender cada uno de ellos como no más que una ficción, un artificio intelectual, un recorte más o menos operativo e instrumental de un continuo que ni pretendemos negar ni estamos en condiciones de formular. Por el contrario, si se pretende dotar a cada ámbito de una sustantiva y caricatural esencia pronto se siente la necesidad de encontrar una unidad de segundo grado que dé coherencia y necesidad a esta serie de formaciones. Y es así como pronto vemos definidas la estática, la ética y la religión como «etapas en el camino de la vida» (Kierkegaard), el arte, la religión y la ciencia como «etapas en el desarrollo de la humanidad» (Hegel) o el feudalismo, el capitalismo y socialismo como «etapas hacia la disolución comunista del Estado» (Marx)... con lo que presenciamos la reproducción «clórica» del reduccionismo y dogmatismo ontológico, que se multiplica y sobrevive a sí mismo como dogmatismo psicológico, histórico o social.

2. Hemos visto cómo la serie de polaridades que constituyen la filosofía kantiana –yo/mundo, fenómeno/cosa en sí, sensibilidad/entendimiento, naturaleza/libertad, razón/imaginación, ética/estética, nación/Estado, etc.– no postulan en ningún caso la existencia de una entidad o estadio superior donde «todas las contradicciones serían separadas» –el reino de la Razón o de la Libertad. Con ello manifiesta Kant una aguda conciencia de que, perdido el mundo mítico de la tradición y también el de su «recuerdo» en la polis clásica, la libertad no puede ser ya el reconocimiento o identificación con el Bien o la Verdad establecidos, sino que es sólo posible en las orillas, los huecos o los márgenes de esta pluralidad de esferas que constituyen el mundo de la experiencia y la acción contemporáneas. La libertad no puede ser ya una realidad en sí –algo que seamos o tengamos– ni tampoco un *para sí -pura* conciencia y negación de lo dado. Se trata, por el contrario, de una negociación con y entre el *tout plein* de estas esferas; de trazarse un itinerario particular aprovechando su misma diversidad y densidad, es decir, utilizando una esfera como percha para saltarse otra[2]. Nueva concepción pues de la razón y de la libertad como «conquista desde la soledad» –como superación, combinación, perversión o «crítica» de las «facultades» humanas o «provincias» íntimas, de las esferas culturales o los ámbitos sociales[3]. Ahora bien, esta crítica o *dibling* sólo es posible en un individuo que no vive ni siente ya una rigurosa jerarquía ontológica de sus facultades –y en un mundo

plural y heteróclito donde se mezclan, cruzan, contraponen, complementan y solapan las diversas esferas o ámbitos culturales a los que pertenece (religioso, político, familiar, nacional, profesional) y entre los que puede «hacerse» un espacio personal. La proliferación de ámbito y códigos particulares de una modernidad sin mito unificador aparece así como la condición misma de una nueva concepción de la razón y la libertad individual que añade a su carácter griego –plástico y orgánico, genérico y apolíneo- una radical dimensión íntima y expresiva.

Y es que en Grecia, se ha dicho muchas veces, no existe propiamente el individuo: «la imagen del hombre –escribe Jaeger– es allí la del hombre político (...) ya que tan imposible era para ellos un espíritu ajeno al Estado como un Estado ajeno al espíritu». De ahí que, como apostillaba Ortega, «el gran crimen que costó la vida a Sócrates fuera su pretensión de poseer un *demonio* particular privado». Pues bien; es este demonio íntimo, contrapunto y aliado de un mundo inorgánico y plural poblado de otros tantos demonios que han tenido que suplir la tradicional identidad de *roles* mediante una nueva identidad del *Yo*, es este demonio el que pretende Kant *incluir* en su discurso de la modernidad.

DEL «STATUS» AL «CONTRACTUS»

3. Pero una cosa es reconocer esta nueva e íntima dimensión de la libertad moderna, y otra regodearse en ella o denunciar cualquier intento de construir desde ella una sociedad viable y coherente que no quede a la merced de los intereses más particulares y caprichosos, de las aspiraciones más egoístas o sublimes. Y éste es precisamente el problema que Kant se plantea al fin: cómo organizar una sociedad que no niegue sino que integre esta intimidad y articule aquella diversidad –una moderna sociedad de *demonios* y no una mítica sociedad de *corifeos*, una sociedad que pase del *status* al *contractus*, de la adhesión carismática a un jefe al consenso racional entre individuos libres. Cómo encontrar, en otras palabras, la unidad indispensable para el conocimiento y para la acción cooperativa, sin ceder sin embargo a la tentación de creer que esta unidad existe como realidad sustantiva –en un pasado o en un futuro míticos– con la que basta sintonizar o identificarse. Porque la tentación es grande, lo sabemos bien, de creer que la Verdad o la Libertad absoluta son y *residen* en alguna parte: una Libertad o Verdad que, más allá del «momento negativo» de la dispersión de opiniones o deseos, realiza la unión suprema de lo particular y lo general, lo individual y lo social, la experiencia subjetiva y el saber objetivo. Basta entonces que observemos el mundo desde este dispositivo trascendente donde las contradicciones se anudan y anulan –Dios, la Historia, la Naturaleza, etc.– para ver nuestros sueños hechos realidad –*to see our dreams become true*[4].

Necesitamos, en efecto, de la unidad y la coherencia de nuestras experiencias, de la comunicación en nuestra vida social, del cumplimiento de nuestras aspiraciones –pero *sabemos* de la dispersión y conflicto de nuestras «provincias interiores», de la inefable intimidad de nuestro *daimon*, de la crónica frustración de nuestros anhelos. Ahora bien; hay dos modelos de solucionar –o más bien evacuar– esta tensión insostenible: bien declarando que la síntesis o unión de ambas dimensiones está a la vuelta de la esquina –a la vuelta de la Historia, de la Fe, de la Revo-

lución–, bien sosteniendo que esta coherencia no es necesaria ni tan sólo deseable –que se trata de una atávica o infantil necesidad de Absoluto que la ciencia y la civilización acabarán arrinconando. Para los *dogmáticos* es nuestra miopía lo que nos hace creer que las uvas no están a nuestro alcance; para los *positivistas* son nuestros atavismos los que nos hacen desearlas.

Sólo Kant tiene el valor de reconocer que las uvas están maduras y que están más allá de nuestro alcance; que son deseables e inalcanzables; que hay problemas que no podemos solucionar, pero que tampoco podemos dejarnos de plantear[5]. Sólo en Kant encontramos la firme decisión de no ceder ni en la aspiración absoluta ni en la lucidez radical; de no tomar por realidades las necesidades formales de nuestra razón ni los imperativos morales de nuestro corazón (el *wishful thinking);* de no permitir que nuestras aspiraciones se disuelvan ni se constituyan tampoco en una dogmática y consoladora alucinación; de aceptar, en fin, el carácter tan absoluto como nómada, tan radical como huérfano, de nuestras necesidades intelectuales y nuestras aspiraciones existenciales... He aquí el modelo que construye Kant rechazando toda ilusión de síntesis o encarnación de la India: un nuevo mito kantiano tan ideal y paradigmático como el clásico, aunque todo lo formal o vacío que era necesario para dar en él cabida a la subjetividad moderna. Un Mito, en fin, que *opera* pero no existe: una *ficción* reguladora en la que se reconoce que nuestros ideales y nuestras aspiraciones radicales son tan naturales como irreales, tan legítimas como virtuales, tan necesarias como insustanciales.

NOTAS:

[1] No se trata, entiéndase bien, de defender la lista o estructura de tendencias o ideales que Kant establece, y que yo no suscribiría en absoluto. Sí se trata, en cambio, de valorar y tomar como ejemplo el hecho mismo de que Kant supiera detenerse en una *lista* o enumeración no siempre consistente ni acabada, sin ceder a la tentación de subsumirla en un *concepto* fundamental del que esta enumeración se derivaría.

[2] La libertad nos aparece así como la indeterminación relativa en la que nos dejan esta serie de estructuras aún no perfectamente sincronizadas –y el *pensamiento* como la acción reparadora que este desajuste provoca. Con la libertad sufrimos así un desajuste que con el pensamiento tratamos de neutralizar...

[3] Esta conciencia de que el carácter plural y fragmentario de la experiencia es la condición misma, no sólo de la libertad individual, sino incluso del pensamiento racional, está aún presente en Hegel: «Es cuando el poder de unificación desaparece de la vida de los hombres –escribe en *Fermenología del Espíritu–* (...) cuando nace la necesidad de la filosofía. De la desunión, del desgarro *(Entzweigung)* brota el pensamiento, es decir, la necesidad de reconcfliación (...). De ahí que los periodos de concordia (...) sean las páginas en blanco de la historia de la humanidad».

[4] Unos sueños, claro está, en cuyo ámbito pierden todo sentido y legitimidad tanto el pensamiento individual como el sentimiento íntimo: basta ahora *con-pensar*

con el Verbo -i.e. la doctrina- y *con-sentir* con el Profeta -i.e. el partido- que en este mundo ilusorio encarnan la Verdad.

[5] Este es el tema con que se abre el prólogo a la primera edición (1781) de la *Crítica de la Razón Pura* y que constituye el leit motiv de toda la obra: «La razón humana tiene (...) el destino particular de verse acosada por cuestiones que no puede apartar (...) pero a las que tampoco puede contestar».

EL SIGNIFICADO DE LA VANGUARDIA*

Peter Bürger

Desde la publicación de sus primeros libros a comienzos de la década de los sesenta, Jürgen Habermas, más que cualquier otro filósofo contemporáneo, se abocó a hacer de la Ilustración europea una tradición fructífera para la práctica del presente. En *La transformación estructural de la esfera pública* develó las condiciones sociopolíticas que contribuyeron a la decadencia de esa categoría tan importante en la sociedad burguesa. Posteriormente, en *Teoría y praxis,* examinó la evolución de las relaciones entre ciencia y actividad social. Ambos trabajos intentaban demarcar las posibilidades y limites de una continuidad contemporánea del proyecto de la Ilustración, descrito por Kant con el concepto de *Mündigkeit,* el advenimiento de la madurez. En ninguno de sus estudios Habermas ha perdido de vista el hecho de que los esfuerzos por salvar las esperanzas de la Ilustración sólo pueden prosperar hoy en día en tanto incluyan una crítica a la sociedad burguesa. Para él es evidente que el análisis del capitalismo llevado a cabo por Marx debe no sólo ser tenido en cuenta sino revisado y corregido a la luz de la experiencia histórica posterior al fin del siglo XIX.

El texto de Habermas titulado *Modernidad versus Posmodernidad* no es sino un testimonio de que esas ideas persisten. Se alinea inequívocamente con la idea de mantener el «proyecto de la modernidad» y, con la misma decisión, se opone a la coalición de diversas variantes del conservadurismo, que examina con minuciosa

* Publicado por la revista española *El viejo topo,* núm. 63, diciembre de 1981.

precisión de diagnóstico. Dentro de este marco despliega sus reflexiones culturales y teoréticas, que apuntan en dirección opuesta a la creciente esoterización del arte, y elabora la idea de cómo podría ser una recepción no especializada del hecho artístico. Por mi parte, me gustaría discutir la tesis frankfurtiana de Habermas de un modo crítico, pero antes quiero dejar en claro que estoy básicamente de acuerdo con los objetivos sociales y científicos que él ha formulado. También soy consciente del grado en que mi propia obra tiene una deuda con Habermas.

LAS RUPTURAS COMO CLAVES

Estimulado por su reexamen de las obras de Max Weber, Habermas ve la evolución de la época moderna como una «diferenciación de las esferas de valor de la ciencia, la moralidad y el arte», y caracteriza el proyecto de la modernidad como un esfuerzo por desarrollar esas esferas «en su respectiva lógica inherente», empleando *al mismo tiempo* su potencial para una «organización razonable de la vida cotidiana». De este modo puede enfatizar el contacto que sus reflexiones culturales y teoréticas mantienen con la modernidad, propugnando la necesidad de una dilucidación especializada de los problemas artísticos y perfilando, al mismo tiempo, una recepción que «utiliza» la experiencia estética para «echar luz sobre una situación histórica».

La argumentación de Habermas es por completo convincente y no carece de consistencia mientras sugiere una línea para superar las aporías de la cultura contemporánea, esquema éste que precisamente deriva de la tradición del proceso de modernización de Europa. Sin embargo, me pregunto si esa consistencia no se obtiene a un precio demasiado alto: el soslayamiento de las rupturas en el desarrollo de la cultura. Las rupturas, al fin y al cabo, pueden ser claves del conocimiento en la medida en que revelan contradicciones. En los siguientes tres párrafos me gustaría resumir mis ideas al respecto.

1. No estoy seguro de que pueda hablarse de un desarrollo paralelo de las tres «esferas» (ciencia, moralidad, arte), tal como lo hace Habermas cuando otorga a las esferas de la moralidad y del conocimiento teorético unas características sublimatorias que serían paralelas a las de la vanguardia. Habermas olvida el hecho de que entre estas tres esferas existen diferencias estructurales y que ellas mismas difieren en status social. Mientras el arte autónomo conlleva la idea de su autotrascendencia, no se puede afirmar lo mismo de la ciencia. Y la moralidad, al contrario que el arte autónomo, siempre se ha reclamado el papel de rectora de la práctica humana. Todo lo cual traslada el foco de atención a lo que el modelo weberiano de diferenciación oculta: la diversidad del impacto potencial de las tres esferas y su interdependencia. Aquí me parece que la primacía de la ciencia frente a los otros dos campos es un problema central dentro del proceso de modernización social. Cuando hacia fines del siglo XVII el arte autónomo se constituyó a sí mismo, también lo hizo en un intento por contrarrestar el avance de los procesos científicos empíricos en el tratamiento de la naturaleza.

2. Ambos aspectos de lo que Habermas llama proyecto de la modernidad (el desarrollo particular de cada esfera según su propia lógica y el empleo de su

potencial en función de organizar razonablemente la vida cotidiana) se han venido manifestando, al menos en el campo de la literatura, no como partes de un proyecto uniforme sino más bien como un movimiento histórico de tendencias conflictivas y antagónicas. Frente al *divertissement* cortesano y la cultura de la representación, la Ilustración impulsó un concepto de la literatura que tenía su objetivo en el logro de una organización razonable de la vida cotidiana. La noción de utilidad práctica se convirtió entonces en el principio rector de la producción y recepción literarias. Fue bajo condiciones históricas decididamente nuevas –la pérdida de validez de las visiones religiosas, la fragmentación de la actividad humana, la sospecha de las consecuencias negativas que tendría un mercado del libro orientado hacia el logro de beneficios rápidos– que a fines del siglo XVIII el arte se constituyó como ente autónomo. Comenzó a insistirse en la lógica interna de la esfera artística que, a partir de entonces, rechazó la estética iluminista del impacto y se opuso a la idea de que el arte debía responder a necesidades prácticas. A partir del momento en que se institucionalizó la estética de la autonomía, los intentos de vincularla al concepto iluminista de la literatura e introducir en el arte cuestiones cognoscitivas y morales han sido rechazados sin cesar, tanto por escritores como por críticos (ejemplos de lo cual podrían ser las reacciones contra el naturalismo de Zola o contra la teoría sartreana de la *littérature engagée*).

La recepción desde una perspectiva de vida histórica individual sólo se concibe dentro del campo de la literatura comercial y popular, con lo cual implícitamente se la denigra. En la sociedad burguesa desarrollada los conceptos de «autonomía» y «utilidad» mantienen una enemistad creciente. Todo indica que reconciliarlos no será una tarea tan fácil como lo sugiere la construcción de la modernidad que Habermas preconiza.

3. Habermas está en lo cierto cuando sostiene que el esteticismo de fines del siglo XIX es clave para comprender el camino del arte en la sociedad burguesa. El proceso hacia una autonomía cada vez más radical alcanza su punto máximo en el esteticismo, donde esa demanda autonómica se toma efectiva y manifiesta a nivel de contenido. Pero lo que esto significa -y aquí discrepo con Habermas- es que el desarrollo del arte según su lógica interna suscita otro problema: el peligro de una atrofia semántica de las obras. La rebelión de la vanguardia responde a la radical reivindicación autonómica del esteticismo con un esfuerzo no menos radical: el intento de soslayar la reivindicación de autonomía y reintegrar el arte en la práctica vital cotidiana.

TRAS LOS PASOS DE ADORNO

Habermas emplea los términos «modernidad» y «vanguardia» como sinónimos, siguiendo los pasos de Adorno. Esta terminología, sin embargo, encubre los logros históricos de los movimientos vanguardistas. En la medida en que éstos produjeron obras que hoy son reconocidas, han sido integrados al cuerpo de lo moderno. Pero su empeño radical por reintegrar el arte en la vida diaria es rechazado como un falso desliz. En este punto Habermas es tan explícito como Adorno: «De un significado desublimado o una forma desestructurada no suele quedar nada; no

se obtiene ningún efecto emancipador». Como resultado quedamos varados ante un interrogante: ¿qué significa el fracaso de las sublimaciones de los movimientos vanguardistas? Habermas reconoce que esta búsqueda de sublimación es una legítima manera de protestar contra un mundo que, evidentemente, no aporta ni vaticina felicidad alguna. De todos modos, la condena de modo irreversible. Si el argumento histórico ya perfilado es correcto (la rebelión vanguardista como respuesta al reclamo radical de autonomía hecho por el esteticismo), se deduce que el ataque de la vanguardia contra la autonomía del arte pertenece a la lógica del desarrollo de las artes en la sociedad burguesa. Este ataque, por tanto, alberga las mismas contradicciones que el esteticismo, pero las ha resuelto en sentido contrario; si queremos comprender el sentido del arte en nuestra sociedad es importantísimo tener esto en cuenta.

Ni siquiera el fracaso de los intentos de sublimación deben considerarse un error inocuo. Al contrario. Si hoy en día es posible pensar en una productividad libre para todos, ello sin duda se debe al hecho de que los vanguardistas pusieron en la picota la expresión «gran obra de arte». La escritura automática sigue conteniendo posibilidades de libertad que van mucho más allá de lo alcanzado por los propios surrealistas. Por fin, numerosos aspectos de la experiencia artística contemporánea resultarían inconcebibles sin la noción vanguardista del montaje.

Para resumir. El infructuoso ataque contra la autonomía del arte es el primer fenómeno de la historia que rompió con la estética de la autonomía, legándonos la posibilidad de acabar con las limitaciones que ésta impone. Incluso la idea de Habermas y Wellmer acerca de que la experiencia estética puede servir para iluminar situaciones históricas concretas y cambiar interpretaciones u orientaciones normativas; incluso esa confianza en una estética preautónoma (ilustrada) sería hoy impensable de no haberse perpetrado el asalto de las vanguardias contra la estética de la autonomía. Sin negar la importancia de las teorías de la continuidad, yo insistiría en que ninguna visión contemporánea de la cultura puede prescindir de una *comprensión dialéctica de las rupturas*, sobre todo porque es importante evitar que una categoría histórica tan importante se convierta en instrumento de los «jóvenes conservadores».

BRINDIS POR LA MODERNIDAD*

Marshall Berman

Todos los hombres y mujeres del mundo comparten hoy una forma de experiencia vital –experiencia del espacio y el tiempo, del ser y de los otros, de las posibilidades y los peligros de la vida– a la que llamaré modernidad. Ser modernos es encontrarnos en un medio ambiente que nos promete aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo –y que al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, lo que sabemos, lo que somos. Los ambientes y las experiencias modernas cruzan todas las fronteras de la geografía y la etnicidad, de las clases y la nacionalidad, de la religión y la ideología: en este sentido, puede decirse que la modernidad une a toda la humanidad. No obstante, esta unión es paradójica, es una unión de la desunión: nos arroja a un remolino de desintegración y renovación perpetuas, de conflicto y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es ser parte de un universo en el que, como dijo Marx "todo lo que es sólido se evapora en el aire".

Quienes están en el centro del remolino tienen el derecho de sentir que son los primeros, y quizá los únicos, que pasan por el: este sentimiento produjo numerosos mitos nostálgicos sobre el premoderno Paraíso Perdido. Sin embargo, incontables personas lo padecen desde hace unos quinientos años. Y pese a que es probable que muchas experimentaran la modernidad como una amenaza radical a su historia y sus tradiciones, ella, en el curso de cinco siglos, desarrolló una historia fértil y una tradi-

* Publicado en la revista mexicana *Nexos*, núm. 89, mayo de 1985.

ción propia. Mi intención es analizar y trazar estas tradiciones para entender el modo en que pueden aumentar y enriquecer nuestra propia modernidad, y en que forma oscurecen o empobrecen nuestra idea de lo que es y puede ser la modernidad. El remolino de la vida moderna se alimenta de muchas fuentes: los grandes descubrimientos en las ciencias físicas, que cambian nuestras imágenes del universo y nuestro lugar en él; la industrialización de la producción, que transforma el conocimiento científico en tecnología, crea nuevos medios humanos y destruye los viejos, acelera el ritmo de la vida, genera nuevas formas de poder jurídico y lucha de clases; inmensos trastornos demográficos, que separan a millones de personas de sus ancestrales hábitats, arrojándolas violentamente por el mundo en busca de nuevas vidas; el rápido crecimiento urbano y con frecuencia cataclísmico; sistemas de comunicación masivos, dinámicos en su desarrollo, que envuelven y unen a las sociedades y las gentes más diversas; estados nacionales cada vez más poderosos, que se estructuran y operan burocráticamente y se esfuerzan constantemente por extender sus dominios; movimientos sociales masivos de la gente y de los pueblos, que desafían a sus gobernantes políticos y económicos, intentando ganar algún control sobre sus vidas; y finalmente, un mercado mundial capitalista siempre en desarrollo y drásticamente variable, que reúne a toda esa gente e instituciones.

A los procesos sociales que dan vida a este remolino en el siglo XX y lo mantienen en un estado de conversión perpetua se los agrupó bajo el concepto de *modernización*. Estos procesos histórico-mundiales provocan una variedad sorprendente de visiones e ideas que tienen como finalidad hacer del hombre y la mujer tanto los sujetos como los objetos de la modernización, darles el poder para cambiar el mundo que los está cambiando a ellos, permitirles entrar al remolino y que lo hagan suyo. En el siglo pasado, estas visiones y valores se unieron libremente bajo el nombre de modernismo. Este ensayo es un estudio de la dialéctica de la modernización y el modernismo.

A la espera de un asidero en algo tan vasto como la historia de la modernidad, la dividí en tres fases. En la primera de ellas, la que va de principios del siglo XVI a fines del XVIII aproximadamente, la gente apenas experimentaba la vida moderna; no entendía qué era lo que los afectaba. Andaban a tientas, desesperadamente, en busca de un vocabulario; tenían poca o ninguna idea de un público o una comunidad modernos, con el que podían compartir sus desgracias y sus esperanzas. La segunda fase se inicia con la gran ola revolucionaria de la década de 1790. La Revolución Francesa y sus reverberaciones trajeron consigo, abrupta y dramáticamente, un gran público moderno. Este público comparte la vida de una época revolucionaria que genera trastornos explosivos en todas las dimensiones de la vida personal, social y política. Al mismo tiempo, el público moderno del siglo XIX recuerda todavía cómo es la vida espiritual y material en un mundo que no es moderno. Las ideas de modernización y modernismo surgen y se desarrollan a partir de esta dicotomía interna, esa sensación que proviene de vivir en dos mundos al mismo tiempo. En el siglo XX, la tercera y última fase, el proceso de modernización se expande para abarcar todo el mundo, y la cultura mundial del modernismo logra triunfos espectaculares en el arte y el pensamiento. Por otro lado, a medida que el público moderno crece, se divide en multitud de fragmentos que hablan idiomas extraordinariamente privados; la idea de modernidad, concebida

de modo fragmentario, pierde gran parte de su vitalidad, resonancia y profundidad, y mucho de su capacidad para organizar y dar un sentido a la vida de la gente. Como consecuencia, ahora nos encontramos en el centro de una época moderna que perdió contacto con las raíces de su propia modernidad.

La arquetípica voz moderna de la primera fase de la modernidad, anterior a las revoluciones francesa y estadounidense, es la de Jean-Jacques Rousseau. El es el primero en usar la palabra *modernista* en la forma en que se empleará después durante los siglos XIX y XX; también es la fuente de algunas de nuestras tradiciones modernas más vitales, desde el ensueño nostálgico hasta el escrutinio psicoanalítico y la democracia participativa. Como se sabe, Rousseau fue un hombre profundamente atormentado. Gran parte de su angustia venía de fuentes afines a su propia intensidad; pero también, de su aguda respuesta a las condiciones sociales que habrían de conformar millones de vidas. Rousseau asombró a sus contemporáneos al proclamar que la sociedad europea estaba "al borde del abismo", en el principio de cambios profundamente revolucionarios. Para él, la vida diaria en esa sociedad –en particular en París, su capital– era un torbellino, *le tourbillon social*. ¿Cómo podía el hombre moverse y vivir en ese torbellino?

En la novela romántica de Rousseau, *La nueva Eloísa*, su joven héroe, Saint-Preux, hace un movimiento exploratorio –arquetípico para millones de gentes en los siglos futuros– del campo a la ciudad. Escribe a su amada Julie desde el fondo del *tourbillon social* y trata de comunicarle su asombro y su terror. Saint-Preux experimenta la vida de la ciudad como "un choque perpetuo entre grupos y facciones, un permanente flujo y reflujo de prejuicios y opiniones en conflicto. Toda la gente está en constante contradicción consigo misma", y "todo es absurdo, pero nada escandaliza, porque todos están acostumbrados a todo". Es un mundo en el que "lo bueno, lo malo, lo hermoso, lo feo, la verdad, la virtud, sólo tienen una existencia local y limitada". Se ofrecen multitud de experiencias pero el que quiera disfrutarlas "debe ser más flexible que Alcibíades, estar preparado para intercambiar sus principios con la audiencia, para adaptar su espíritu a cada paso".

"Después de algunos meses en este ambiente, empiezo a sentir la ebriedad en la que te sumerge esta agitada y tumultuosa vida. Toda esta multitud de objetos que pasan frente a mis ojos me marea. Entre todas las cosas que me sorprenden, no hay ninguna que me llegue al corazón; sin embargo, todas Juntas perturban mis sentimientos, me hacen olvidar lo que soy y a quien pertenezco". Saint-Preux reafirma su compromiso con su primer amor, pero al mismo tiempo advierte que "hoy no sé lo que amaré mañana". Desea desesperadamente algo sólido a que asirse, pero "sólo veo fantasmas que me sorprenden, y en cuanto trato de alcanzarlos desaparecen". Esta atmósfera –de agitación y turbulencia, mareo y ebriedad, expansión de nuevas experiencias, destrucción de los límites morales y ataduras personales, fantasmas en la calle y en el alma– es la atmósfera en que nace la sensibilidad moderna.

Si nos adelantamos unos cien años o más y tratamos de identificar el ritmo y el timbre distintivos de la modernidad del siglo XIX, la primera cosa que notamos es el nuevo panorama, altamente diferenciado y dinámico, en el que se desarrolla la experiencia moderna. En un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías de tren, enormes zonas industriales; de ciudades hormigueantes que crecen

durante la noche, a menudo con espantosas consecuencias humanas; de periódicos, telegramas, teléfonos y otros medios masivos que cada día comunican más; de poderosos estados nacionales y acumulaciones multinacionales de capital; de movimientos sociales masivos que luchan contra estas modernizaciones provenientes de arriba, con sus propias formas de modernización, desde abajo; de un mercado mundial siempre en aumento que lo abarca todo, capaz del crecimiento más espectacular, capaz de ahuyentar el desperdicio y la devastación, capaz de todo excepto de estabilidad y solidez. Todos los grandes modernistas del siglo XIX atacan con vehemencia este medio ambiente y se esfuerzan por destruirlo o hacerlo estallar desde dentro; no obstante, se sienten sumamente cómodos en él, atentos a sus posibilidades, afirmativos, incluso en sus negaciones más radicales, juguetones e irónicos incluso en los momentos más serios e intensos.

Para sentir la complejidad y riqueza del modernismo del siglo XIX y de las unidades que le infunden su diversidad, hay que escuchar brevemente a dos de sus voces más importantes: Nietzsche, a quien se lo considera por lo general como una fuente importante del modernismo de nuestra época, y a Marx, a quien rara vez se lo asocia con alguna especie de modernismo.

Este es Marx, hablando un extraño y poderoso inglés en Londres, 1856. "Las llamadas revoluciones de 1848 no fueron sino pobres incidentes - comienza-, pequeñas fracturas y fisuras en la costra seca de la sociedad europea. Pero denunciaron el abismo. Debajo de la aparente superficie sólida, traicionaron océanos de materia líquida, que sólo necesitaban expandirse para fragmentar continentes de roca dura". Las clases gobernantes de la década reaccionaria de 1850 dicen al mundo que todo es sólido otra vez; pero no queda muy claro si siquiera ellos lo creen así. De hecho, dice Marx, "la atmósfera en la que vivimos pesa sobre nosotros con una fuerza de 20.000 libras, pero ¿se siente acaso?". Uno de los propósitos más apremiantes de Marx era que la gente "la sintiera", por esta razón expresa sus ideas mediante imágenes tan extrañas e intensas –abismos, temblores, erupciones volcánicas, una aplastante fuerza de gravedad–, imágenes que resonarán todavía muchas veces en nuestro propio arte y pensamiento modernistas. Prosigue Marx: "Hay un gran hecho, característico de nuestro siglo XIX, que ningún partido se atreve a negar". El hecho básico de la vida moderna, como lo experimenta Marx, es que la base de la vida es radicalmente contradictoria: " Por un lado, en la vida industrial y científica se ha iniciado una variedad de fuerzas que ninguna época de la historia humana sospechó. Por el otro, hay síntomas de decadencia que rebasan con mucho los horrores de los últimos tiempos del Imperio Romano. En nuestros días, todo parece estar impregnado de su contrario. A la maquinaria que tiene el maravilloso poder de acortar y fructificar la labor humana la mantenemos hambrienta y con exceso de trabajo. Las novedosas fuentes de riqueza se convierten en fuentes de deseo mediante un extraño hechizo. Las victorias del arte parecen comprarse con la perdida del carácter. Al mismo tiempo que los amos dominan la naturaleza, el hombre parece estar encadenado a otros hombres o a su propia infamia. Inclusive la luz pura de la ciencia parece incapaz de brillar en otra parte que no sea en el oscuro fondo de la ignorancia. Pareciera que la finalidad de nuestros inventos y progresos es dar vida intelectual a las fuerzas materiales y reducir la vida humana a una fuerza material". Estas miserias y misterios llenan de desesperación a muchos

modernos. Algunos se liberan de las artes modernas con el fin de eliminar los conflictos modernos"; otros intentarán equilibrar el progreso de la industria con una regresión neofeudal o neoabsolutista en la política. Sin embargo, Marx proclama una fe paradigmáticamente modernista: "Por nuestra parte, no confundimos el espíritu astuto que marca todavía todas estas contradicciones. Sabemos que para trabajar bien... las nuevas fuerzas de la sociedad quieren ser dominadas por nuevos hombres -y eso es lo que son los trabajadores. Son una invención de los tiempos modernos tanto como la maquinaria misma". Así, una clase de "hombres nuevos", hombres totalmente modernos, será capaz de resolver las contradicciones de la modernidad, de superar las aplastantes presiones, sacudidas, hechizos malignos, abismos personales y sociales, en cuyo centro están obligados a vivir todos los hombres y mujeres modernos. Después de esta afirmación Marx se vuelve abruptamente juguetón y relaciona su visión del futuro con el pasado –con el folklore inglés, con Shakespeare: "En los signos que aturden a la clase media, la aristocracia y los profetas pobres de la regresión, reconocemos a nuestro valiente amigo Robin Goodfellow, el viejo topo capaz de escarbar la fierra con gran rapidez, ese valioso pionero –la Revolución– ".

Los escritos de Marx son famosos por sus finales. Pero si lo vemos como a un modernista, notaremos el movimiento dialéctico que subyace y anima su pensamiento, un movimiento abierto que fluye contra la corriente de sus propios conceptos y deseos. Así, en el *Manifiesto comunista* vemos que el dinamismo revolucionario que ha de derribar a la burguesía moderna surge de los impulsos y necesidades más profundos de la propia burguesía: "La burguesía no puede existir sin revolucionar constantemente las herramientas de producción, y con ellas las relaciones de producción, y después todas las relaciones de la sociedad... La alteración constante de la producción, el desorden ininterrumpido de todas las relaciones sociales, la agitación e incertidumbre permanentes, distinguen a la época burguesa de las anteriores".

Esta es probablemente la visión definitiva del medio ambiente moderno, el que desde la época de Marx hasta nuestros días engendró una sorprendente plenitud de movimientos modernistas. La visión se desarrolla: "Todas las relaciones fijas, estancadas, con su antigua y venerable sucesión de prejuicios y opiniones, se desechan, y todas las recién formadas pierden actualidad antes de cosificarse. Todo lo que es sólido se evapora en el aire, todo lo que es sagrado se profana, y los hombres, al final, tienen que enfrentarse a... las condiciones reales de sus vidas y sus relaciones con sus semejantes".

Así, el movimiento dialéctico de la modernidad se vuelve, irónicamente, en contra de su primer promotor, la burguesía. Pero no se detiene ahí: al final, todos los movimientos modernos están encerrados en este ambiente –incluyendo el de Marx. Supongamos, como lo hace Marx, que las formas burguesas se descomponen y que en el poder se agita un movimiento comunista: ¿qué evitará que esta nueva forma social comparta el destino de su predecesor y se evapore en el aire moderno? Marx comprendió la cuestión y sugirió algunas respuestas. Una de las virtudes distintivas del modernismo es que sus preguntas quedan en el aire mucho tiempo después de que las mismas preguntas y sus respuestas abandonan la escena.

Si nos adelantamos un cuarto de siglo, hasta Nietzsche, en la década de 1880,

encontraremos prejuicios, alianzas y esperanzas diferentes aunque con una voz y un sentimiento similares hacia la vida moderna. Para Nietzsche como para Marx, las corrientes de la historia moderna eran irónicas y dialécticas: de este modo los ideales cristianos de la integridad del alma y la voluntad de verdad reventaron al cristianismo. El resultado fue lo que Nietzsche llamó la muerte de Dios" y "la llegada del nihilismo". La humanidad moderna se encontró en medio de una gran ausencia, un vacío de valores y, sin embargo, al mismo tiempo con una abundancia de posibilidades. En *Más allá del bien y del* mal (1882) encontramos, como en Marx, un mundo en el que todo está impregnado de su contrario: "En estos puntos cruciales de la historia, se encuentran yuxtapuestos y confundidos entre sí una especie de ritmo magnífico, múltiple en rivalidad con el desarrollo, y una destrucción y autodestrucción enormes, debidas a egoísmos violentamente opuestos entre sí, que estallan, luchan por el sol y la luz, incapaces de encontrar cualquier tipo de limitación, de control, de consideración dentro de la moral que tienen a su disposición... Nada sin "motivos", ya no más fórmulas comunes; una nueva alianza de malas interpretaciones y falta de respeto mutuos; decadencia, vicios y los deseos más supremos burdamente unidos entre sí, el genio de la raza fluyendo sobre las cornucopias del bien y el mal; una simultaneidad fatal de primavera y otoño... Una vez más está el peligro madre de la moral –un gran peligro– pero que se desplaza hacia el individuo; hacia lo más cercano y lo más querido, hacia la calle, hacia nuestros propios hijos, nuestro corazón, nuestros rincones interiores más secretos del deseo y la voluntad."

En tiempos como éstos, "el individuo se atreve a individualizarse". Por otro lado, ese individuo necesita desesperadamente de sus propias leyes, de habilidad y astucia para conservarse, exaltarse, despertar y liberarse. Las posibilidades son grandiosas y aciagas a un tiempo. "Nuestros instintos pueden dirigirse ahora en cualquier dirección, nosotros mismos somos una especie de caos". La idea que tiene el hombre moderno de si mismo y de su historia "significa realmente un instinto para todo, un gusto y una lengua para todo". Desde esta perspectiva se abren muchos caminos. ¿Cómo harán los hombres y mujeres modernos para encontrar los recursos adecuados con los cuales enfrentarse a su "todo"? Nietzsche observa que ya hay bastantes pusilánimes cuya solución al caos de la vida moderna es dejar de vivir: para ellos "ser mediocre es la única moral que tiene sentido".

Hay otro tipo de individuo moderno que se entrega a la parodia del pasado: "necesita la historia porque ella es el almacén en el que se guardan todos los trajes. Se da cuenta de que ninguno le queda a la medida" –ni el primitivo, ni el clásico, ni el medieval, ni el oriental–, "de modo que se prueba más y más", incapaz de aceptar que un hombre moderno "nunca puede verse realmente bien vestido", porque ningún papel social de los tiempos modernos podrá ajustar nunca a la perfección. La posición de Nietzsche hacia los peligros de la modernidad es aceptarlos con entusiasmo: "Nosotros los modernos, nosotros los semibárbaros. Estamos en medio de la gloria sólo cuando estamos más cerca del peligro. El único estímulo que nos agrada es lo infinito, lo inconmensurable". Sin embargo, Nietzsche no quiere vivir permanentemente rodeado de ese peligro. Tiene tanta fe en una nueva clase de hombres como Marx –"El hombre del mañana y pasado mañana"– quien, "oponiéndose a su presente", tendrá el coraje y la imaginación para "crear

nuevos valores" que el hombre y la mujer modernos necesitan para guiar su paso por los peligrosos infinitos en que viven.

Lo sobresaliente de esa voz que comparten Marx y Nietzsche no es solamente su prisa, su vibrante energía, su riqueza imaginativa, sino también sus rápidos y drásticos cambios en el tono y la inflexión. Una rapidez que se vuelca sobre la voz misma y niega de pronto todo lo que ha dicho, transformándolo en una gran variedad de voces armónicas, disonantes, voces que se extienden más allá de sus capacidades en una diversidad interminable y que expresan y comprenden un mundo en el que todo está impregnado de su contrario y en el que "todo lo que es sólido se evapora en el aire". Esta voz resuena al mismo tiempo con conocimiento, burla, complacencia y desconfianza de sí misma. Es una voz que conoce el dolor y el miedo, pero cree en su poder para vencerlos. En todas partes hay graves peligros que pueden atacar en cualquier momento, pero ni siquiera las heridas más profundas pueden detener el flujo y reflujo de su energía. Resulta irónico y contradictorio, polifónico y dialéctico, denunciar a la vida moderna en nombre de los valores que la modernidad misma ha creado, esperando –a menudo contra la esperanza– que las modernidades de mañana y de pasado mañana restañen las heridas del hombre y la mujer modernos de hoy. Todos los grandes modernistas del siglo XIX espíritus tan diversos como Marx y Kierkegaard, Whitman e Ibsen, Baudelaire, Melville, Carlyle, Rimbaud, Strindberg, Dostoievski, y muchos más hablan en ese ritmo y esa intensidad.

¿Qué fue del modernismo del siglo XIX en el siglo XX? De alguna manera, prosperó y creció más allá de sus más desenfrenadas esperanzas. En la pintura y la escultura, la poesía y la novela, el teatro y la danza, la arquitectura y el diseño, en el conjunto completo de los medios electrónicos y en una amplia variedad de disciplinas científicas que ni siquiera existían hace cien años, nuestro siglo ha producido una plenitud sorprendente de trabajos e ideas de la más alta calidad. El siglo XX puede muy bien ser el más luminosamente creativo en la historia del mundo, no sólo porque sus energías creativas se revelaron en todas partes del mundo. El brillo y la profundidad del modernismo actual –que vive en las obras de Grass, García Márquez, Fuentes, Cunningham, Nevelson, Di Suvero, Kenzo Tange, Fassbinder, Herzog, Sembene, Robert Wilson, Philip Glass, Richard Foreman, Twyla Tharp, Maxine Hong Kingston, y muchos más que nos rodean- nos dan mucho de que estar orgullosos, en un mundo en el que hay tambien mucho de que avergonzarse y atemorizarse. Aún así, me parece que no sabemos usar nuestro modernismo, hemos perdido o roto la relación entre nuestra cultura y nuestras vidas. Jackson Pollock imaginó sus pinturas goteadas como bosques en los que los espectadores podrían perderse (y por supuesto encontrarse); pero hemos perdido principalmente el arte de integrarnos a la pintura, de reconocernos como participantes y protagonistas del arte y el pensamiento de nuestra época. Nuestro siglo produjo un arte moderno espectacular; pero pareciera que hemos olvidado cómo comprender la vida moderna generadora de este arte. El pensamiento moderno desde Marx y Nietzsche se desarrolló de muchas maneras, pero nuestra concepción de la modernidad parece haberse estancado y retrocedido.

Si escuchamos con atención las opiniones de los escritores y pensadores del siglo XX sobre la modernidad y las comparamos con las de hace un siglo, encon-

traremos una simplificación radical de la perspectiva y una reducción de la variedad imaginativa. Nuestros pensadores del siglo XIX eran tanto entusiastas como enemigos de la vida moderna, y lucharon exhaustivamente con sus ambigüedades y contradicciones; sus autoparodias y tensiones interiores eran algunas de las fuentes principales de su poder creativo. Sus sucesores del siglo XX hacen polarizaciones más rígidas y generalizaciones categóricas. Se considera a la modernidad con un entusiasmo ciego y acrítico, o se la condena con una lejanía y un desprecio olímpicos: en cualquier caso, se concibe como un monolito cerrado, incapaz de ser moldeado o transformado por el hombre moderno. Las visiones abiertas de la vida moderna fueron suplantadas por visiones cerradas.

Las polarizaciones básicas se realizaron a principios de nuestro siglo. Aquí están los futuristas italianos, partidarios apasionados de la modernidad en los años previos a la primera guerra mundial: "Camaradas, el progreso triunfal de la ciencia vuelve inevitables los cambios en la humanidad que abren un abismo entre estos dóciles esclavos de la tradición y nosotros, los mondemos libres que confiamos en el radiante esplendor de nuestro futuro". No hay ambigüedad en esto, la tradición –todas las tradiciones del mundo juntas– equivale simplemente a una esclavitud dócil y la modernidad equivale a libertad, no hay cabos sueltos. "¡Tomen sus piquetas, hachas y martillos y destruyan. destrocen las ciudades venerables sin piedad! ¡Adelante, prendan fuego a los estantes de las bibliotecas! ¡Desvíen las aguas de los canales para inundar los museos!... ¡Déjenlos llegar, los felices incendiarios con los dedos carbonizados! ¡Aquí están! ¡Aquí están!" Marx y Nietzsche también podrían regocijarse con la destrucción moderna de las estructuras tradicionales; pero sabían cuál era el costo humano de este progreso, y que la modernidad tenía que andar un buen trecho antes de que sanaran sus heridas. "Cantaremos a las grandes multitudes entusiasmadas con el trabajo, el placer y la huelga; cantaremos a las comentes multicolores, polifónicas de la revolución en las capitales modernas; cantaremos al fervor nocturno de los arsenales y astilleros que resplandecen con violentas lunas eléctricas; voraces estaciones ferroviarias que devoran serpientes emplumadas de humo, fábricas colgadas de las nubes mediante las líneas torcidas de su humo, puentes que detienen los ríos como gimnastas gigantes, refulgentes al sol con el brillo de un cuchillo; vehículos aventureros de vapor... locomotoras amplias... y la lustrosa luz de sus aviones (etcétera, etcétera)".

Setenta años más tarde, todavía podemos sentimos agitados por el entusiasmo y el vigor jovial de los futuristas, por su deseo de mezclar sus energías con la tecnología moderna y de crear un mundo nuevo ¡Pero faltan tantas cosas en este mundo nuevo! Podemos verlo inclusive en esa metáfora maravillosa "las comentes multicolores, polifónicas de la revolución". Experimentar un trastorno político de manera estética (musical. pictórica) significa una expansión real de la sensibilidad humana. Por otra parte, ¿que le sucede a toda la gente arrastrada por esas corrientes? Su experiencia no forma parte del cuadro futurista. Parece que algunos sentimientos humanos mueren mientras las máquinas nacen. De hecho, en la escritura futurista posterior "buscamos la creación de un tipo inhumano en el que el sufrimiento moral, la bondad del corazón, el afecto y el amor, esos venenos corrosivos de la energía vital, interruptores de nuestra poderosa electricidad corporal, sean abolidos". Con esta observación, los jóvenes futuristas se lanzaron

ardientemente a lo que llamaron "la guerra, única higiene del mundo", en 1914. Dos años más tarde, sus dos espíritus más creativos –el pintor y escultor Umberto Boccioni y el arquitecto Antonio Sant'Elia– fueron asesinados por las máquinas que tanto amaban. El resto sobrevivió para convertirse en peones culturales de los molinos de Mussolini, pulverizados por la mano muerta del futuro.

Los futuristas llevaron la celebración de la tecnología moderna a un extremo grotesco, autodestructivo, que aseguró que sus extravagancias no se repetirían nunca. Pero su romance acrítico con las máquinas, unido a su lejanía de la gente, reencarnaría en formas menos extrañas y mis duraderas. Este tipo de modernismo lo encontramos después de la primera guerra mundial en las refinadas formas de la "máquina estética", los sermones tecnócratas de la Bauhaus, Gropius y Mies van der Rohe, Le Corbusier y Léger, el Balet Mecánico. Lo encontramos nuevamente después de otra guerra mundial, en las rapsodias de alta tecnología de Buckminster Fuller y Marshall McLuhan y en *Future Shock* de Alvin Toffler. En *Understanding Media* de McLuhan, publicado en 1964: "Mediante la tecnología, la computadora promete, en resumen, una condición pentecostal de entendimiento y unidad universales. El siguiente paso lógico parecería ser... .evitar los idiomas en favor de una conciencia cósmica general... La condición de "ingravidez" que según los biólogos promete una inmortalidad física, podría ser el paralelo de la condición de falta de discurso que podría otorgar una perpetuidad de armonía y paz colectiva".

Este modernismo subyace a los modelos de modernización que los científicos sociales estadounidenses de la posguerra, trabajando a menudo para gobiernos pródigos y con subsidios de apoyo, desarrollaron para exportar al Tercer Mundo. Aquí, por ejemplo, hay un himno a la fábrica moderna, compuesto por el psicólogo social Alex Inkeles: "Una fábrica dirigida por políticas modernas de dirección y personal proporcionará a sus trabajadores un ejemplo de comportamiento racional, balance emocional, comunicación abierta y respeto a las opiniones, los sentimientos y la dignidad del trabajador, que puede ser un ejemplo poderoso de los principios y prácticas de la vida moderna[1]".

Los futuristas deplorarían la baja intensidad de esta prosa, pero seguramente estarían encantados con la visión de fábrica como ser humano ejemplar que los hombres y mujeres deberían tomar como modelo para sus vidas. El ensayo de Inkeles se titula "The Modernization of Man" y se propone demostrar la importancia del deseo y la iniciativa humana en la vida moderna. Pero su problema, y el problema de todos los modernismos en la tradición futurista, es que al Jugar las máquinas y los sistemas mecánicos todos los papeles principales –así como la fábrica es el tema de la cita superior–, al hombre moderno le queda muy poco por hacer, tan sólo adaptarse.

Si nos vamos al polo opuesto del pensamiento del siglo XX, a aquel que da un "¡No!" decisivo a la vida moderna, encontramos una visión sorprendentemente similar a la de los futuristas. En el auge de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo,* escrito en 1904 por Mas Beber, todo el "poderoso cosmos del orden económico moderno" es considerado como una "jaula de hierro". Este orden inexorable, capitalista, legal y burocrático, "determina el destino del hombre hasta que se queme la última tonelada de carbón fosilizado". Marx y Nietzsche –y Tocqueville y Carlyle y Mill y Kierkegaard y todos los otros grandes críticos del siglo ya entendieron tam-

bién los modos en que la tecnología moderna y la organización social determinaban el destino del hombre. Pero todos pensaban que los individuos modernos tenían la capacidad suficiente para entender su destino y luchar contra él. Por tanto, incluso en medio de un presente desdichado, podían imaginar un futuro promisorio. Los críticos de la modernidad del siglo XX carecen casi por completo de esta simpatía por, y fe en, sus semejantes modernos. Para Beber, sus contemporáneos no son otra cosa que "especialistas sin espíritu, sensualistas sin corazón; y esta carencia aparece en la ilusión de que se ha alcanzado un nivel de desarrollo nunca antes obtenido por la humanidad". Así, la sociedad moderna no sólo está encerrada en una jaula, sino que toda la gente que está dentro vive determinada por sus rejas; somos seres sin espíritu, sin corazón, sin identidad personal o sexual ("esta carencia.., aparece en la ilusión de lo que *ella* ha logrado...") –casi podríamos decir sin ser. Aquí como en las formas tecnopastorales y futuristas del modernismo, el hombre moderno como sujeto –como ser viviente capaz de respuesta, juicio y acción en y sobre el mundo– ha desaparecido. Irónicamente, los críticos del siglo XX de la "jaula de hierro" adoptan la perspectiva de los guardianes de la jaula: como los que están dentro carecen de libertad interior o de dignidad, la jaula no es una prisión; sólo les proporciona el vacío que anhelan y necesitan[2].

Weber tuvo poca fe en su pueblo, pero todavía menos en sus clases gobernantes, ya fueran aristocráticas o burguesas, burocráticas o revolucionarias. Así su posición política por lo menos en los últimos años de su vida fue un liberalismo perpetuamente en pie de lucha. Pero cuando la distancia y el desprecio de Weber por los hombres y mujeres modernos se separaron de su escepticismo y su perspectiva critica, el resultado fue una política muy a la derecha de la política propia de Weber. Muchos pensadores del siglo XX vieron las cosas de este modo: las masas hormigueantes que nos presionan en la calle y el Estado no tienen una sensibilidad, espíritu o dignidad como la nuestra: ¿no es absurdo, entonces, que estos hombres-masa ("hombres huecos") debieran tener no sólo el derecho a gobernarse sino también, a través de sus mayorías, el poder para gobernarnos? En las ideas y gestos intelectuales de Ortega, Spengler, Maurras, T. S. Eliot y Allen Tate, vemos cómo los mandarines modernos y los supuestos aristócratas de la derecha del siglo XX se apropian, distorsionan y magnifican la perspectiva neo-olímpica de Weber.

Lo más sorprendente y perturbador es el grado en que esta perspectiva prosperó entre algunos de los demócratas de la reciente Nueva Izquierda. Esto es lo que sucedió, por lo menos durante un tiempo, a fmales de la década de 1960, cuando *El hombre unidimensional* de Herbert Marcuse se convirtió en el paradigma dominante del pensamiento crítico. Según este paradigma, tanto Marx como Freud son obsoletos; el estado de "administración total" no sólo abobó las luchas sociales y de clase, también los conflictos y contradicciones psicológicas. Las masas no tienen Yo ni Ello, sus almas están desprovistas de tensión o dinamismo interno: sus ideas, sus necesidades, incluso sus sueños "no les pertenecen". Sus vidas interiores están "totalmente administradas", programadas para producir exactamente esos deseos que pueden satisfacer el sistema social y nada más. "Los pueblos se reconocen a sí mismos por sus mercancías; encuentran su alma en sus automóviles, aparatos de sonido, casas de dos pisos, equipos de cocina"[3].

La modernidad está constituida por sus máquinas, de las que los hombres y mu-

jeres modernos son metas reproducciones mecánicas. Este es un refrán familiar al siglo XX que comparten tanto los que aman al mundo moderno, como los que lo aborrecen. También es un disfraz de la tradición moderna del siglo XIX en cuya órbita decía moverse Marcuse, la tradición crítica de Marx y Hegel. Invocar a estos pensadores mientras se rechaza su visión de la historia como una actividad inquieta, una contradicción dinámica, una lucha y un progreso dialécticos, significa retener poco menos que sus nombres. Mientras los jóvenes radicales de la década de los sesenta luchaban por cambios que permitieran a la gente controlar sus vidas, el paradigma «unidimensional» proclamaba que ningún cambio era posible y que estas gentes ni siquiera estaban realmente vivas. A partir de este punto se abrieron dos vertientes. Una era la búsqueda de una vanguardia totalmente "fuera" de la sociedad moderna: "el sustrato de náufragos y extranjeros, explotados y perseguidos por otras razas y otros colores, desempleados e inútiles"[4]. Estos grupos, de los ghettos de Estados Unidos o las cárceles del Tercer Mundo, podían clasificarse como la vanguardia revolucionaria por permanecer supuestamente intacta al beso de la muerte de la modernidad. Por supuesto, esa búsqueda está condenada a la futilidad. Nadie está o puede estar "fuera" del mundo contemporáneo. Para los radicales que entendieron esto, aunque se tomaran en serio el paradigma unidimensional, lo único que quedaba era la esterilidad y la desesperación.

La atmósfera volátil de la década de los sesenta generó un cuerpo enorme y vital de pensamiento y controversia sobre el significado último de la modernidad. Gran parte de lo más interesante de éste giró alrededor de la naturaleza del modernismo. El modernismo de los años sesenta puede dividirse aproximadamente en tres tendencias, basadas en sus actitudes hacia la vida moderna como un todo: afirmativa, negativa y apartada. Esta división puede sonar muy drástica, pero las actitudes recientes hacia la modernidad tienden, de hecho, a ser cada vez más drásticas y simples; menos sutiles y dialécticas que las del siglo pasado.

El primero de estos modernismos, el que lucha por alejarse de la vida moderna, lo defendieron enérgicamente Roland Barthes en la literatura y Clement Greenberg en las artes visuales. Greenberg alegaba que el único interés legítimo del arte modernista era el arte mismo; además, el único enfoque correcto de un artista en cualquier forma o género determinados era la naturaleza y los limites del género: el medio es el mensaje. Así, por ejemplo, el único sujeto permisible para un pintor modernista era lo plano de la superficie (lienzo, etc.) en la que se realiza la pintura, ya que "lo plano es único y exclusivo del arte". El modernismo era, entonces, la búsqueda de un objeto de arte puro, cuya referencia fuera el mismo. Y eso era todo: no existía una relación propia entre el arte moderno y la vida social moderna. Barthes situó esta ausencia bajo una luz positiva, heroica: el escritor moderno "le da la espalda a la sociedad y se enfrenta al mundo de los objetos sin pasar por ninguna de las normas de la vida social o de la historia". El modernismo surge así como un gran intento por liberar a los artistas modernos de las impurezas y vulgaridades de la vida moderna. Muchos escritores y artistas –e incluso críticos de arte y literatura– agradecen a este modernismo el establecer la autonomía y dignidad de sus vocaciones. Sin embargo, muy pocos artistas o escritores modernos se han quedado con este modernismo por mucho tiempo: un arte sin sentimientos personales o relaciones sociales es propenso a la aridez después de un tiempo. La libertad que confiere

es la libertad de una tumba hermosamente realizada y perfectamente sellada.

Habla también la visión del modernismo como revolución permanente e interminable contra la totalidad de la existencia moderna: era "una tradición de tradición vencida" (Harold Rosenberg), "una cultura adversaria" (Lionel Trilling), una "cultura de negación" (Renato Poggioli). La obra de arte moderna "nos molesta con su agresiva estupidez" (Leo Steinberg). Busca la destrucción violenta de todos nuestros valores, y le importa poco la reconstrucción del mundo que destruye. Esta imagen adquirió fuerza y crédito conforme progresó la década de los sesenta y se agitó el clima político: en algunos círculos, "el modernismo" se convirtió en una palabra clave para todas las fuerzas en conflicto[5].

Esto obviamente tiene parte de verdad, pero deja muchas cosas de lado. Descarta el gran romance de la construcción, una fuerza crucial en el modernismo de Carlyle y Marx, Tatlin y Calder, Le Corbusier y Frank Lloyd Wright, Mark di Suvero y Robert Smithson. Descarta toda la fuerza positiva y conservadora de la vida que en los grandes modernistas está siempre relacionada con ataque y rebeldía: la alegría erótica, la belleza natural y la ternura humanas de D. H. Lawrence, siempre atrapadas en un abrazo moral con su rabia y desesperación nihilistas, las figuras del *Guernica* de Picasso, luchando por mantener viva a la vida misma, al mismo tiempo que aúllan su muerte; los últimos coros triunfales de *A Love Supreme* de Coltrane; Alyosha Karamazov, en medio del caos y la angustia, besando y abrazando a la tierra; Molly Bloom llevando a su fin el arquetipo del libro modernista con un "sí, dije sí quiero, sí ".

Aún hay otra dificultad en la idea del modernismo como un conjunto de problemas: tiende a plantear un modelo de la sociedad moderna como si carcelera de problemas en sí misma. Elimina todos los "disturbios ininterrumpidos de las relaciones sociales, la incertidumbre y agitación permanentes" que fueron hechos básicos para la vida moderna durante doscientos años. Cuando los estudiantes de la Universidad de Colombia se rebelaron en 1968, algunos de sus profesores conservadores describieron la acción como "modernismo callejero". Supuestamente las calles tendrían que ser ordenadas y tranquilas –¡pese a estar en el centro de Manhattan!– si la cultura moderna hubiera alejado a los jóvenes de ellas y los hubiera confinado a los salones de clase y las bibliotecas universitarias y a los Museos de Arte Moderno. Si los profesores hubieran aprendido sus propias lecciones, recordarían que buena parte del modernismo -Baudelaire, Boccioni, Joyce, Mayakovsky, Léger, y otros– se alimentó del problema real en las calles modernas y transformó su ruido y disonancia en belleza y verdad, irónicamente, la imagen radical del modernismo como subversión pura ayudó a fomentar la fantasía neoconservadora de un mundo purificado de subversión modernista. "El modernismo ha sido el seductor", escribió Daniel Bell en *The Cultural Contradictions of Capitalism*. "El movimiento moderno interrumpe la unidad de la cultura, sacude la "cosmología racional" que subyace a la perspectiva burguesa del mundo como una relación ordenada entre el espacio y el tiempo", etc., etc. Si la serpiente modernista pudiera ser expulsada del jardín moderno, el espacio, el tiempo y el cosmos se enmendarían. Entonces, presumiblemente, volvería una edad de oro tecnopastoral y los hombres y las máquinas unidos serían felices para siempre.

La visión afirmativa del modernismo la desarrolló, en la década de los sesenta,

un grupo heterogéneo de escritores, incluyendo a John Cage, Lawrence Alloway, Marshall McLuhan, Leslie Fiedler, Susan Sontag, Richard Poirler, Robert Venturi. Coincidía vagamente con el surgimiento del arte popa principios de esa década. Sus temas principales eran que debemos "despertar a la vida que estamos viviendo" (Cage), y "cruzar la frontera, cerrar la brecha" (Fiedler)[6]. Esto significaba, en principio, romper con las barreras existentes entre el "arte" y otras actividades humanas como el entretenimiento y la tecnología industrial, la moda y el diseño, la política. También animaba a los escritores, pintores, bailarines, compositores y cineastas a trabajar juntos en las producciones y realizaciones de comunicación mixta que crearían artes más ricas y multivalentes.

Para estos modernistas, que algunas veces se autodenominan "posmodernistas", el modernismo de forma pura y el de rebelión eran ambos demasiado reducidos, demasiados hipócritas y demasiado limitantes para el espíritu moderno. Su ideal era abrirse a la inmensa variedad y riqueza de las cosas materiales e ideas que trajo consigo el mundo moderno. Trajeron nuevos aires e ingenuidad a un ambiente cultural que en la década de los cincuenta se había vuelto insoportablemente solemne, rígido y cerrado. El modernismo pop recreó la apertura hacia el mundo, la generosidad de algunos grandes modernistas del pasado –Baudelaire, Whitman, Apollinaire, Mayakovsky, William Carlos Williams. Pero si este modernismo igualó su simpatía imaginativa, en cambio nunca aprendió a rescatar su tono crítico. Cuando un espíritu creativo como John Cage acepta el apoyo del sha de Irán y realiza espectáculos modernistas a pocos kilómetros de donde gritan y mueren muchos prisioneros políticos, el fracaso de la imaginación moral no es sólo suyo. El problema fue que el modernismo pop nunca desarrolló una perspectiva crítica que esclareciera el punto en el que debía detenerse la apertura hacia el mundo moderno, y el punto en que el artista moderno tiene que ver y decir que algunos poderes de este mundo deben desaparecer[7].

Todos los modernismos y antimodernismos de la década de los sesenta se estropearon severamente, pero su clara plenitud, junto con su intensidad y viveza de expresión, generaron un idioma común, un ambiente vibrante, un horizonte compartido de experiencia y deseo. Todas estas visiones y revisiones de la modernidad fueron orientaciones activas hacia la historia, intentos por relacionar el presente turbulento con un pasado y un futuro, por ayudar a los hombres y a las mujeres de todo el mundo contemporáneo a sentirse cómodos. Todas estas iniciativas fracasaron, pero surgieron de una grandeza de visión e imaginación, y de un deseo ardiente por disfrutar el día. La ausencia de estas generosas visiones e iniciativas fue lo que hizo de los setenta una década tan estéril. En la actualidad casi nadie acepta las grandes relaciones humanas que representa la idea de modernidad. Por lo tanto, el discurso y la controversia sobre el significado de la modernidad, tan vivos hace una década, han dejado virtualmente de existir.

Muchos intelectuales se han sumergido en el mundo del estructuralismo, un mundo que simplemente borra del mapa la cuestión de la modernidad –junto con todas las cuestiones sobre el ser y la historia–. Otros adoptaron una mística del posmodernismo, que se esfuerza por cultivar una ignorancia de la historia y la cultura modernas y habla como si todo el sentimiento, la expresión, el juego, la sexualidad y la comunidad humanas sólo fueran inventos –de los posmodernistas– desconocidos, incluso incon-

cebibles, hasta la semana pasada[8]. Mientras tanto, los científicos sociales, aturdidos por los ataques críticos a sus modelos tecnopastorales, eludieron la tarea de construi: un modelo que pudiera ser más válido para la vida moderna. En vez de eso, dividieron a la modernidad en una serie de componentes separados –industrialización, edificación del Estado, urbanización, desarrollo de mercados, formación de élites– y resistieron los intentos por integrarlos en un todo. Esto los liberó de generalizaciones extravagantes y vagas –pero también del pensamiento que debía comprometer sus propias vidas y obras, y su lugar en la historia[9]. El eclipse del problema de la modernidad en los años setenta significó la destrucción de una forma vital de espacio público. Aceleró la desintegración de nuestro mundo en una colección de grupos de material privado e interés espiritual, viviendo en mónadas sin ventilación, mucho más aislados de lo que debemos estar.

Casi el único escritor de la década pasada que tiene algo sustancial que decir sobre la modernidad es Michel Foucault. Y lo que tiene qué decir es una serie interminable, agudísima de variaciones sobre los temas weberianos de la jaula de hierro y la incapacidad humana cuya alma está conformada para adaptarse a las rejas. Foucault está obsesionado con las prisiones, los hospitales, los asilos, con lo que Erving Goffman llamó "instituciones totales". A diferencia de Goffman, sin embargo, Foucault niega la posibilidad de cualquier tipo de libertad, ya sea fuera de esas instituciones o dentro de sus intersticios. Las generalizaciones de Foucault devoran cualquier otra faceta de la vida moderna. El desarrolla estos temas implacablemente, y, con adornos sadistas, encajando sus ideas en los lectores como barras de hierro, girando cada dialéctica en nuestra carne como si fuera una nueva vuelta de tuerca.

Foucault reserva su desprecio mis violento a la gente que se imagina que la humanidad moderna puede ser libre. ¿Creemos sentir un ataque espontáneo de deseo sexual? Solamente nos mueven "las modernas tecnologías de poder que toman a la vida por objeto", conducidas por "el despliegue de sexualidad mediante el poder, en su control sobre los cuerpos y su materialidad, sus fuerzas, sus energías, sensaciones y placeres". ¿Acaso actuamos políticamente, derribamos tiranías, hacemos revoluciones, creamos constituciones con el fin de establecer y proteger los derechos humanos? "Regresión jurídica" a las épocas feudales, porque las constituciones y los actos de derecho son sólo "las formas que (hacen) aceptable un poder esencialmente normalizador"[10]. ¿Usamos la mente para desenmascarar la opresión como parece intentarlo Foucault? Inútil. porque todas las formas de investigación de la condición humana "tan sólo trasladan a los individuos de una autoridad disciplinaria a otra", y por lo tanto sólo se suman al triunfante "discurso del poder". Cualquier crítica suena hueca, porque el crítico está "en la máquina panóptica, cercado por los efectos de poder que nosotros mismos atraemos, porque somos parte de su mecanismo"[11].

Después de estar sujetos durante un tiempo, nos damos cuenta de que no hay libertad en el mundo de Foucault, porque su lenguaje forma un tejido sin costuras, una jaula mucho más hermética de lo que Weber hubiera soñado, en la que ninguna vida podría germinar. El misterio reside en por qué tantos intelectuales quieren ahogarse allí junto con él. La respuesta, creo, es que Foucault ofrece a toda una generación de refugiados de la década de los sesenta, un pretexto histórico-mun-

dial para el sentimiento de pasividad y desamparo que nos invadió a tantos en los años setenta. No tiene ningún sentido tratar de resistir las opresiones e injusticias de la vida moderna, ya que incluso nuestros sueños de libertad solamente endurecen las argollas de nuestras cadenas; no obstante, una vez que comprendemos la futilidad total de todo eso, por lo menos podemos relajarnos.

En este estéril contexto, quiero dar vida una vez más al modernismo dinámico y dialéctico del siglo XIX Un gran modernista, el poeta y crítico mexicano Octavio Paz, lamentó que la modernidad "cortada del pasado y lanzada hacia un futuro siempre inasible, vive al día: no puede volver a sus principios y así, recobrar sus poderes de renovación"[12]. El argumento de este ensayo es que. de hecho, los modernismos .del pasado pueden darle sentido a nuestras propias raíces modernas, raíces que se remontan a unos doscientos años. Pueden ayudarnos a relacionar nuestras vidas con las vidas de millones de gentes que viven el trauma de la modernización a miles de kilómetros de distancia, en sociedades radicalmente diferentes de la nuestra, y con millones de gentes que la vivieron hace un siglo o más. Pueden ilustrar las fuerzas contradictorias y las necesidades que nos inspiran y atormentan: nuestro deseo de estar arraigados a un pasado social y personal estable y coherente, y nuestro insaciable deseo de crecimiento –no sólo de crecimiento económico, sino crecimiento en experiencia, placer, conocimientos, sensibilidad– que destruye tanto los paisajes físicos y sociales de nuestro pasado, como nuestros vínculos emocionales con esos mundos perdidos. Del mismo modo, destruye nuestras alianzas desesperadas con grupos étnicos, nacionales, de clase y sexuales, que esperamos nos den una "identidad" firme, y la internacionalización de la vida diaria –de nuestra ropa y cosas del hogar, nuestros libros y música, nuestras ideas y fantasías– que difunde nuestras identidades por todo el globo. Destruye nuestros deseos de abrazar las posibilidades ilimitadas de la vida y la experiencia modernas que arrasan con todos los valores; las fuerzas sociales y políticas que nos empujan a conflictos explosivos con otra gente y otros pueblos, incluso mientras desarrollamos una sensibilidad y una simpatía más profundas hacia nuestros enemigos y llegamos a darnos cuenta, algunas veces demasiado tarde, de que después de todo se parecen mucho a nosotros. Experiencias como ésta son las que nos unen al mundo moderno del siglo XIX: un mundo en el que, como dijo Marx, "todo está impregnado de su contrario" y "todo lo que es sólido se evapora en el aire". Un mundo en el que, como dijo Nietzsche, "está el peligro, madre de la moral –gran peligro... que se desplaza hacia el individuo, hacia lo más cercano y lo más querido, hacia la calle, hacia nuestros propios hijos, nuestro corazón, nuestros rincones más secretos del deseo y la voluntad". Las máquinas modernas han cambiado mucho en los años transcurridos entre los modernistas del siglo XIX y nosotros, pero el hombre y la mujer modernos, tal como los vieron Marx, Nietzsche, Baudelaire y Dostoievsky, sólo hasta ahora empiezan a entrar de lleno a lo suyo.

Marx, Nietzsche y sus contemporáneos experimentaron la modernidad como un todo en un momento en el que sólo una pequeña parte del mundo era verdaderamente moderna. Un siglo después, cuando los procesos de modernización engendraron una red a la que nadie, ni siquiera en el rincón más apartado del mundo, puede escapar, los primeros modernistas nos pueden enseñar muchas cosas, no tanto de su época como de la nuestra. Hemos olvidado las contradicciones que tuvieron que

resolver con un esfuerzo exhaustivo en cada momento de su vida diaria, con el fin de vivir. Paradójicamente, resulta que estos primeros modernistas –la modernización y el modernismo pueden constituir nuestras vidas– pueden entendernos mejor de lo que nos entendemos nosotros mismos. Si pudiéramos hacer nuestras sus visiones, y usar sus perspectivas para ver nuestros propios ambientes con nuevos ojos, veríamos que hay más profundidad en nuestras vidas de lo que creemos.

Sentiríamos una comunidad con la gente de todo el mundo que luchó contra los mismos dilemas que nosotros. Y volveríamos a estar en contacto con la cultura modernista sorprendentemente rica y vibrante que se desarrolló con estas luchas: una cultura que contiene vastos recursos de fuerza y salud, si la reconocemos como propia. Puede resultar, entonces, que retroceder sea una manera de ir hacia adelante; que recordar los modernismos del siglo XIX nos dio la visión y el coraje para crear los modernismos del XXI Este acto de memoria puede ayudarnos a llevar al modernismo a sus raíces, para que pueda alimentarse y renovarse, con el fin de enfrentar las aventuras y los peligros del futuro. Apropiarse de las modernidades del ayer puede ser a la vez una critica a las modernidades de hoy y un acto de fe en las modernidades –y en el hombre y la mujer modernos– de mañana y pasado mariana.

NOTAS:

[1] Alex Inkeles, "The Modernization of Man", en *Modernization: The Dynamics of orowth*, Basic Books, 1966, p. 149. Esta antología da una buena idea de la tendencia principal del paradigma estadounidense de la modernización en su apogeo. Las obras elementales de esta tradición incluyen *The Passing of Traditional Socciety* de Daniel Lerner, Free Press, 1958, y The *Stages of* Economic *Growth: A Non-Comunnunist Manifesto* de W. W. Rostow, Cambridge, 1960. Para una temprana critica radical de esta literatura, ver "The Only Revolution: Notes 011 Theory of Modernization" de Michael Walzer, en *Dissent* II, 1964, pp. 132-140. Pero esta parte de la teoría también evoca buena parte de la crítica y la controversia que hay dentro de la tendencia principal de la ciencia social occidental. Los temas están incisivamente resumidos en S. N. Einsenstadt, *Tradition Change and Modernity*, Wiley, 1973. Es importante observar que cuando la obra de Inkeles apareció eventualmente en forma de libro como *Becoming Modern: Individual Change in Six Developing Countries*, Harvard, 1974, de Alex Inkeles y David Smith, la imagen panglosiana de la vida moderna dio lugar a perspectivas mucho más complejas.

[2] Una perspectiva más dialéctica puede encontrarse en algunos de los últimos ensayos de Weber, por ejemplo "La política como vocación" y "La ciencia como vocación", en Hans Gerth y C. Wrlght Mills, cd. y trad., *From Mas Weber*, Oxford, 1946. George Simmel, el amigo y contemporáneo de Weber, insinúa, pero nunca desarrolla lo que probablemente es lo más cercano a una teoría del siglo XX de la dialéctica de la modernidad. Véase, por ejemplo "The Conflict in Módem Culture",

"The Metrópolis and Mental Libe", "Group Expansion and the Development of Individuality", en *Georg Simmel on Indlviduolity and Social Forms*, editado por Donald Levine, University of Chicago, 1971. En Simmel –y posteriormente en sus jóvenes seguidores Georg Lukács, T. W. Adorno y Walter Benjamin– la visión dialéctica y la intensidad están siempre relacionadas, a menudo en la misma frase, con desesperación cultural monolítica

[3] Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional. Estudios* sobre *la ideología de la sociedad industrial avanzada*, traducido por Juan Garcia Ponce, Joaquín Mortiz, México, 1971, p. 10.

[4] Ibid, pp. 256-257. Véase mi critica a este libro en *Partisan Review*, otoño de 1964, y el intercambio que hicimos Marcuse y yo en el número siguiente, invierno de 1965. El pensamiento de Marcuse se desarrollaría de modo más abierto y dialéctico a finales de la década del sesenta, y bajo una idea diferente, a mediados de los años setenta. Las observaciones más sorprendentes están en *An Essay on Liberation* Beacon, 1969, y en su último libro, The *Aesthetic Dimension*, Beacon, 1978. No obstante, por algún ironía histórica perversa, es el Marcuse rígido, cerrado, "unidimensional" el que ha atraído mayor atención y ejercido mayor influencia hasta ahora.

[5] Irving Howe discute críticamente la falsa-y-genuina "guerra entre la cultura modernista y la sociedad burguesa" en "The Culture of Modernism", Commnentary, noviembre de 1967; reimpreso bajo el titulo de "The Idea of the Modern", como introducción, a la antología de Howe: *Literary Modernism*, Fawcett Premler, 1967. Este conflicto es un tema central en la antología de Howe, que reúne a varios escritores justo arriba, junto con muchos otros contemporáneos interesantes y espléndidos manifiestos de Marinettt y Zamyatin.

[6] John Cage, "Experimental Music", 1957, en *Silence*, Wesleyan, 1961 p. 12. "Cross the Border, Close the Gap", 1970, en *Collected Essays, de* Fiedler, Stein and Day, 1971, rol. 2; también en este volumen "The Death of Avant-Garde Literature", 1964 y "The New Mutants", 1965. Susan Sontag, "Una cultura y la nueva sensibilidad", 1965, "Happenings", 1962 y "Notas sobre el "Camp" ", 1964, en su *Contra la interpretación* Seix Barral, 1967.

[7] Para el nihilismo pop en su forma más indiferente, considórese este monólogo de humor negro del arquitecto Philip Johnson al ser entrevistado por Susan Sontag para la BBC en 1965:

"SONTAG: Creo que tu idea estótiea está más desarrollada, de una manera extraña, muy moderna, en Nueva York que en cualquier otra parte. Si uno experimenta las cosas moralmente, se. encuentra en un estado de indignación y horror continuos, pero (*se ríen*) si uno tiene una manera muy moderna de...

JOHNSON: ¿Crees que eso cambiará el sentido de la moral, el hecho de que no la podamos usar como medio para juzgar esta ciudad porque no la soportamos? ¿Y que estamos cambiando todo nuestro sistema moral para adaptado al hecho de que vivimos ridículamente?

SONTAG: Bueno, pienso que estamos aprendiendo las limitaciones de, de la experiencia moral de las cosas. Creo que es posible ser estético...

JOHNSON: Nada más porque si, para disfrutar las cosas tal como son -nosotros vemos una belleza completamente distinta de la que vería (Lewis) Mumford. sontag: Bueno, me doy cuenta de que ahora quiero ver las cosas en una especie de nivel

dividido, moralmente y...

JOHNSON: ¿De qué sirve que creas en cosas buenas?

sontag: De que...

JOHNSON: Es feudal e inútil. Creo que es mucho mejor ser nihilista y olvidarlo todo. O sea, yo sé que mis amigos morales me atacan pero, en realidad, ¿no se están inquietando sin razón?"

El monólogo de Johnson continúa, intercalado con el tartamudeo de Sontag, quien a pesar de que quiere jugar, no puede despedirse verdaderamente de la moral. Citado en *Modern Movements in Architecture*, de Jencks, pp. 208-210.

[8] Los primeros exponentes más vigorosos del posmodernismo fueron Leslie Fiedler e Ihab Hassan: Fiedler, "The Death of Avant-Garde Literature", 1964, y "The New Mutants", 1965, ambos *en Collected Essays*, rol. II; Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward o, Postmodern Literature*,. Oxford, 1974, y "POSTmodernISM: A Paraerltícal Bibliography" en *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*, Illinois, 1973. Para ejemplos posmodernos posteriores, Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoll, 1977; Michel Benamou y Charles Callejo, *Performance in Post-Modern Culture*, Milwakee, Coda Press, 1977; y *Boundary 2: A Journal of Postmodern Literature*. Para críticas del proyecto completo, véase Robert Alter, "The Self-Conscious Moment: Reflections on the Afterrnath of Post-Modèrnism", en *Triquarterly* núm. 33, Primavera, 1975, pp. 209-230, y Matei Calinescu, *Faces of Modernity*, Indiana, 1977, pp. 132-144. Algunos números más recientes de *Boundary* 2 sugieren algunos de los problemas inherentes a la noción de posmodernismo. Esta revista tan fascinante con mucha frecuencia incluye autores como Melvflle, Poe, las Bronta, Wordsworth y hasta Fielding y Sterne. Bien, pero si estos escritores pertenecen al periodo posmoderno ¿cuándo ocurrió la era moderna? ¿En la Edad Media? En el contexto de las artes visuales se desarrollan diversos problemas en Douglas Davls, "Post-Post Art", I y II, y "Symbolism Meets the Faerie Queene" en *Village Voice*, Junio 24, agosto 13 y diciembre 17 de 1979. Véase. también, en un contexto teatral, Richard Schechner, "The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde" en *Performing Arts Journal* 14 (1981), pp. 48-63.

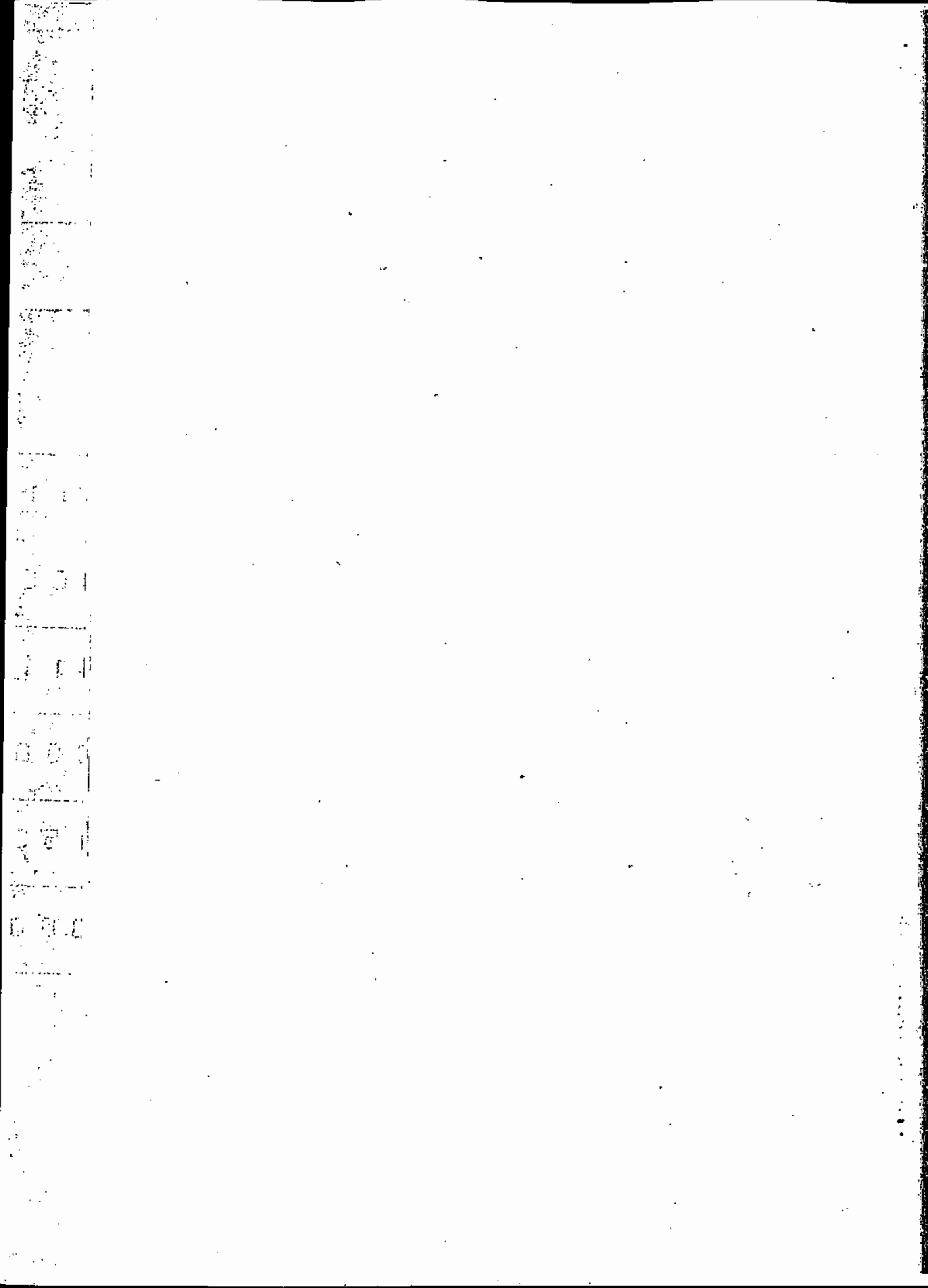
[9] La justificación principal por abandonar el concepto de modernización se da más claramente en Samuel Huntington, "The Change to Change: Modernization, Development and Politics" en *Comparative Politics*, 3 (1970-71), pp. 286-322. Ver también S. N. Eisenstadt, "The Desintegration of the Initial Paradigm", *en Tradition, Change and Modernity*, pp. 98-115. Pese a la tendencia general, algunos científicos sociales de la década de los setenta afilaron y profundizaron el concepto de modernización. Ver, por ejemplo, Irving Leonard Markowltz, *Power and Class in Africa*, Prentice-Hall, 1977.

La teoría de la modernizaclón probablemente se desarrolla más en la década de 1980, cuando se asimila el trabajo elemental de Fernand Braudel y sus discípulos sobre historia comparativa. Ver Braudel, *Capitalists and Material Life, 1400-1800*, traducido por Miriam Kochan Harper & Row, 1973, y *Afterthoughts of Material Civilization and Capitalism*, traducido por Patricia Ranum, John Hopkins, 1977; Immanuel Wallerstein, *The Modern World-System*, volúmenes I y II, Academic Press, 1974, 1980.

[10] Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, traducido por Ulises Guiñazú, Siglo XXI 1977.

[11] Michel Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, traducido por Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, 1976. Todo el capítulo titulado "Panoptismo", pp. 199-230, muestra a Foucault con su mayor fuerza. Ocasionalmente en este capítulo aparece una visión menos monolítica y más dialéctica pero la luz pronto se extingue. Todo esto debe compararse con la obra anterior y más profunda de Goffman, e.g., los ensayos sobre "Characteristics of Total Institutions" y "The Underlife of a Public institution", en *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmats*, Anchor, 1961.

[12] Octavio Paz, *Corriente alterna*, Siglo XXI. 1967, p. 170.



MODERNIDAD Y REVOLUCION*

Perry Anderson

El tema de nuestra sesión de hoy ha sido un foco de debate intelectual y pasión política durante, al menos, las seis o siete últimas décadas[1]. En otras palabras, tiene ya una larga historia. Sin embargo, en el último año ha aparecido un libro que reabre el debate con una pasión tan renovada y una fuerza tan innegable que ninguna reflexión contemporánea sobre estas dos ideas, «modernidad» y «revolución», podría dejar de ocuparse, de él. El libro al que me refiero es *All that is Solid Melts into Air* (Todo lo sólido se desvanece en el aire), de Marshall Berman. Mis observaciones hoy tratarán –muy brevemente– de analizar la estructura del argumento de Berman y considerar hasta qué punto nos ofrece una teoría convincente capaz de conjugar las nociones de modernidad y revolución. Empezaré reconstruyendo, de forma resumida, las líneas generales del libro, y luego procederé a hacer algunos comentarios sobre su validez. Una reconstrucción como ésta debe sacrificar el vuelo de la imaginación, la amplitud de la resonancia cultural, la fuerza de la inteligencia textual que dan su esplendor a *All that is Solid Melts into Air*. Estas cualidades harán sin duda de él, con el tiempo, un clásico en su género. Una correcta valoración de las mismas está hoy fuera de nuestras posibilidades, pero hay que decir desde un principio que un análisis sucinto del argumento general del libro no es en modo alguno el equivalente de una correcta evaluación de la importancia y el atractivo de la obra en su conjunto.

---

* Publicado en la revista española *Leviatán*, núm. 16, verano de 1984.

MODERNISMO, MODERNIDAD, MODERNIZACIÓN

El argumento esencial de Berman empieza así: «Existe un modo de experiencia vital –la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y peligros de la vida– que es compartido hoy por hombres y mujeres de todo el mundo. Llamaré a este conjunto de experiencias «modernidad». Ser moderno es encontrarse en un ambiente que promete aventuras, poder, alegría, desarrollo, transformación de uno mismo y del mundo, y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que conocemos, todo lo que somos. Los ambientes y las experiencias modernas traspasan todas las fronteras de la geografía y las etnias, de las clases y las nacionalidades, de las religiones y las ideologías: en este sentido se puede decir que la modernidad une a toda la humanidad. Pero se trata de una unidad paradójica, una unidad de desunión: nos introduce a todos en un remolino de desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia perpetuas. Ser moderno es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, «todo lo sólido se desvanece en el aire»[2].

¿Qué es lo que genera ese remolino? Para Berman, es una multitud de procesos sociales –enumera los descubrimientos científicos, los conflictos laborales, las transformaciones demográficas, la expansión urbana, los estados nacionales, los movimientos de masas–, impulsados todos ellos, en última instancia, por el mercado *mundial* capitalista «siempre en expansión y sujeto a drásticas fluctuaciones». A esos procesos los llama, para abreviar, modernización socioeconómica. De la experiencia nacida de la modernización surge a su vez lo que Berman describe como la asombrosa variedad de visiones e ideas que se proponen hacer de los hombres y las mujeres tanto los sujetos como los objetos de la modernización, darles la capacidad de cambiar el mundo que los está cambiando, salir del remolino y apropiarse de el»: son «unas visiones y unos valores que han pasado a ser agrupados bajo el nombre de "modernismo"». La ambición de su libro es, pues, revelar la «dialéctica de la modernización y del modernismo»[3].

Entre una y otro se encuentra, como hemos visto, el término medio de la propia modernidad, que no es ni un proceso económico ni una visión cultural sino la *experiencia histórica* que media entre uno y otra. ¿Qué es lo que constituye la naturaleza del vínculo entre ambos? Para Berman es esencialmente el *desarrollo*.

Este es realmente el concepto central de su libro y la fuente de la mayoría de sus paradojas, algunas de ellas lúcidas y convincentemente explotadas en sus páginas, otras menos. En *All that is Solid Melts tanto Air* «desarrollo» significa dos cosas al mismo tiempo. Por una parte, se refiere a las gigantescas transformaciones objetivas de la sociedad desencadenadas por el advenimiento del mercado mundial capitalista: es decir, esencial aunque no exclusivamente, el desarrollo económico. Por otra parte, se refiere a las enormes transformaciones subjetivas de la vida y la personalidad individuales que se producen bajo el impacto: todo lo que encierra la noción de autodesarrollo como reforzamiento de la capacidad humana y ampliación de la experiencia del hombre. Para Berman la combinación de ambos, bajo la presión del mercado mundial, provoca necesariamente una tensión dramática dentro de los individuos que sufren el desarrollo en ambos sentidos. Por un lado el capitalismo -en la inolvidable frase de Marx en el *Manifiesto*, que

constituye el *leit motiv* del libro de Berman- hace trizas toda limitación ancestral y toda restricción feudal, toda inmovilidad social y toda tradición claustral en una inmensa operación de limpieza de los escombros culturales y consuetudinarios en todo el mundo. A este proceso corresponde una tremenda emancipación de las posibilidades y la sensibilidad del individuo, ahora cada vez más liberado del status social fijo y de la rígida jerarquía de papeles del pasado precapitalista, con su moral estrecha y su imaginación limitada. Por otro lado, como subrayaba Marx, la misma embestida del desarrollo económico capitalista genera también una sociedad brutalmente alienada y atomizada, desgarrada por una insensible explotación económica y una fría indiferencia social, que destruye todos los valores culturales o políticos que ella misma ha hecho posible. De igual modo. en el plano psicológico, el autodesarrollo en estas condiciones sólo podría significar una profunda desorientación e inseguridad, frustración y desesperación, que son concomitantes –y en realidad inseparables– de la sensación de ensanchamiento y alborozo, de las nuevas capacidades y sentimientos liberados al mismo tiempo. «Esta atmósfera –escribe Berman– de agitación y turbulencia, de vértigo y embriaguez psíquica, de expansión de las posibilidades experimentales y de destrucción de las fronteras morales y de los lazos personales, de autoensanchamiento y autodescomposición, fantasmas de la calle y del alma, es la atmósfera en la que nace la sensibilidad moderna»[4].

Esta sensibilidad data, en sus manifestaciones iniciales, del advenimiento del propio mercado mundial hacia el año 1500. Pero en su primera fase, que para Berman dura hasta 1790, carece aún de un vocabulario común. Una segunda fase se extiende a lo largo del siglo XIX, y es aquí donde la experiencia de la modernidad se traduce en las diversas visiones clásicas del modernismo, que Berman define esencialmente por su gran capacidad de captar las dos caras de las contradicciones sin precedentes del mundo material y espiritual sin convertir jamas estas actitudes en antítesis estéticas o inmutables. Goethe es el prototipo de esta nueva visión en su *Fausto*, que Berman analiza en un magnífico capítulo como una tragedia del individuo que se desarrolla en este doble sentido. Marx en el *Manifiesto* y Baudelaire en sus poemas en prosa sobre París son presentados como emparentados por el mismo descubrimiento de la modernidad, una modernidad prolongada, en las peculiares condiciones de una modernización impuesta desde arriba a una sociedad atrasada, en la larga tradición literaria de San Petersburgo que va desde Pushkin y Gogol hasta Dostoievski y Mandelstam. Una condición de la sensibilidad así creada, afirma Berman, era la existencia de un público más o menos unificado que conservara todavía el recuerdo de lo que era vivir en un mundo premoderno.

En el siglo XX, sin embargo, este publico se amplió al tiempo que se fragmentaba en segmentos inconmensurables. Con ello la tensión dialéctica de la experiencia clásica de la modernidad sufrió una transformación crítica. Aunque el *arte* modernista cosechó más triunfos que ninguno antes –el siglo XX, dice Berman en una frase imprudente, «puede muy bien ser el más brillante y creativo de la historia del mundo"[5]–, este arte ha dejado de influir en la vida del hombre de la calle o de conectar con ella: como dice Berman, «no sabemos cómo usar nuestros modernismos[6]. El resultado ha sido una drástica polarización del *pensamiento* moderno acer-

ca de la propia experiencia de la modernidad que ha hecho desaparecer su carácter esencialmente ambiguo o dialéctico. Por una parte, la modernidad del siglo XX, desde Weber a Ortega, desde Eliot a Tate, desde Leavis a Marcuse, ha sido implacablemente condenada como jaula de hierro de conformismo y mediocridad, como erial espiritual de poblaciones privadas de toda comunidad orgánica o autonomía vital. Por otra parte, frente a estas visiones de desesperación cultural, en otra tradición que va desde Marinetti a Le Corbusier, desde Buckminster Fuller a Marshall McLuhan, por no hablar de los apologistas incondicionales de la «teoría de la modernización» capitalista, la modernidad ha sido obsequiosamente descrita como la última palabra en excitación sensorial y satisfacción universal, en la que una civilización mecanizada garantiza emociones estéticas y felicidades sociales. Lo que estos dos enfoques tienen en común es una identificación simplista de la modernidad con la propia tecnología, que excluye radicalmente a la gente que produce y es producida por ella. Como dice Berman: «Nuestros pensadores del siglo XIX fueron a la vez entusiastas y enemigos de la vida moderna y lucharon incansablemente con sus ambigüedades y contradicciones; sus ironías y sus tensiones internas fueron una fuente esencial de fuerza creadora. Sus sucesores del siglo XX se han inclinado mucho más por una rígida polarización y una simplista totalización. La modernidad o bien es aceptada con un entusiasmo ciego y acrítico o bien es condenada con un desprecio y un distanciamiento olímpicos; en cualquier caso es concebida como un monolito cerrado, incapaz de ser modelado o cambiado por los hombres modernos. Las visiones abiertas de la vida han sido remplazadas por visiones cerradas, el «y» ha sido reemplazado por el «o»[7] -. El propósito del libro de Berman es contribuir a restablecer nuestro sentido de la modernidad reapropiándose de las visiones clásicas de aquélla. «Puede pues resultar que retroceder sea una forma de avanzar, que recordar los modernismos del siglo XIX pueda darnos la visión y el valor necesarios para crear los modernismos del siglo XXI. Este acto de recordar puede ayudarnos a llevar al modernismo de nuevo a sus raíces a fin de que pueda nutrirse y renovarse, enfrentarse a las aventuras y los peligros que tiene por delante»[8].

Esta es la tesis general de *All that is Solid Melts into Air.* El libro contiene, sin embargo, un subtexto muy importante que hay que señalar. Tanto el título de Berman como el tema organizador proceden del *Manifiesto comunista,* y su capítulo sobre Marx es uno de los más interesantes del libro. Sin embargo, termina sugiriendo que el análisis marxista de la dinámica de la modernidad mina la perspectiva misma del futuro comunista al que Marx pensaba que llevaría. Pues si la esencia de la liberación con respecto a la sociedad burguesa fuera por primera vez un desarrollo verdaderamente limitado del individuo –al ser ahora traspasados los límites del capital, con todas sus deformidades–, ¿qué garantizaría la armonía de los individuos así emancipados o la estabilidad de cualquier sociedad formada por ellos? «Aún cuando los trabajadores construyeran realmente un movimiento comunista triunfante y aún cuando este movimiento generara una revolución triunfante», se pregunta Berman, «¿cómo, en medio de la marea de la vida moderna, se las arreglarían para construir una sólida sociedad comunista? ¿Qué puede impedir a las fuerzas sociales que han disuelto el capitalismo disolver también el comunismo? Si todas las nuevas relaciones se hacen añejas antes de haber podido osificarse, ¿cómo es posible

mantener vivas la solidaridad, la fraternidad y la ayuda mutua? Un gobierno comunista podría tratar de contener la marea imponiendo restricciones radicales no solamente a la actividad y a la iniciativa económica (cosa que han hecho tanto los gobiernos socialistas como todos los estados del bienestar capitalista), sino también a la expresión personal, cultural y política. Pero en la medida en que triunfara tal política, ¿no sería una traición al objetivo marxista del libre desarrollo de todos y cada uno?"[9]. No obstante –cito de nuevo– «si un comunismo triunfante afluyera algún día por las compuertas que abre el libre cambio, ¿quién sabe qué horribles impulsos podrían afluir con él, siguiendo su estela o inmersos dentro de él? Es fácil imaginar cómo podría desarrollar una sociedad partidaria del libre desarrollo de todos y cada uno de sus propias variedades distintivas de nihilismo. De hecho, un nihilismo comunista podría resultar mucho más explosivo y desintegrador que su precursor, el nihilismo burgués –aunque también más atrevido y original–, porque mientras que el capitalismo encierra las infinitas posibilidades de la vida moderna dentro de unos límites, el comunismo de Marx podría lanzar al individuo liberado a espacios humanos inmensos y desconocidos sin límite alguno». Berman concluye: «Así pues, irónicamente, podemos ver cómo la dialéctica de la modernidad de Marx reconstruye el destino de la sociedad que describe, generando energías e ideas que luego se esfuman»[10].

NECESIDAD DE UNA PERIODIZACIÓN

El argumento de Berman, como ya he dicho, es original y llamativo. Está presentado con gran habilidad literaria y rigor. A una generosa postura política une un cálido entusiasmo intelectual por su tema: se podría decir que tanto la noción de moderno como la de revolucionario salen moralmente redimidas de sus páginas. De hecho el modernismo es para Berman, por definición, profundamente revolucionario. En la cubierta de su libro proclama: «Contrariamente a la ciencia convencional, la revolución modernista *no* ha acabado».

El libro, escrito desde la izquierda, merece la más amplia discusión por parte de la izquierda. Esta discusión debería iniciarse por el análisis de los términos clave de Berman, «modernización» y «modernismo», y luego por el vínculo entre ambos mediante la noción bivalente de «desarrollo». Si hacemos esto, lo primero que llama la atención es que, si bien Berman ha captado con inigualable fuerza» de imaginación una dimensión crítica de la visión de la historia de Marx en el *Manifiesto comunista*, omite o pasa por alto otra dimensión no menos crítica para Marx y complementaria de aquélla. La acumulación de capital es para Marx, junto con la incesante expansión de la forma de mercancía a través del mercado, un disolvente universal del viejo mundo social, y puede ser legítimamente presentada como un proceso en el que se da «una revolución continua de la producción, una incesante conmoción de todas las condiciones sociales y una inquietud y un movimiento constantes», en palabras de Marx. Obsérvense los tres adjetivos: continuo, incesante y constante. Denotan un tiempo histórico homogéneo, en el que cada momento es perpetuamente diferente de los demás por el hecho de estar *próximo*, pero –por la misma razón– es eternamente igual como unidad intercambiable en

un proceso que se repite hasta el infinito. Este hincapié, extrapolado de la totalidad de la teoría marxista del desarrollo capitalista, da lugar rápida y fácilmente al paradigma de la modernización propiamente dicho, teoría por supuesto antimarxista desde el punto de vista político. Sin embargo, para nuestros propósitos lo importante es que la idea de modernización implica una concepción de desarrollo fundamentalmente *rectilíneo:* un proceso de flujo continuo en el que no hay una auténtica diferenciación entre una coyuntura o época y otra, a no ser en términos de una mera sucesión cronológica de lo viejo y lo nuevo, lo anterior y lo posterior, categorías sujetas a una incesante permutación de posiciones en una dirección, a medida que pasa el tiempo y lo posterior se convierte en lo anterior y lo nuevo en lo viejo. Ésta es, por supuesto, una descripción correcta de la temporalidad del mercado y de las mercancías que circulan por él.

Pero la concepción que tenía Marx del tiempo histórico del modo de producción capitalista en su conjunto era muy distinta de ésta: se trataba de una temporalidad compleja y *diferencial,* en la que los episodios o épocas eran discontinuos entre sí y heterogéneos en sí. La forma más obvia en la que esta temporalidad diferencial entra en la construcción misma del modelo de capitalismo de Marx es, por supuesto, el nivel del *orden clasista* generado por ella. En general, se puede decir que las clases como tales apenas figuran en la explicación de Berman. La única excepción significativa es un excelente análisis del grado en que la burguesía no se ha ajustado nunca al absolutismo librecambista postulado por Marx en el *Manifiesto:* pero esto tiene pocas repercusiones en la arquitectura de su libro, en el que hay poco espacio entre la *economía,* por un lado, y la *psicología,* por otro, salvo para la *cultura* del modernismo que une a ambas. En efecto, se echa de menos a la sociedad como tal. Pero si consideramos la descripción que hace de esta sociedad, lo que encontramos es algo muy diferente de un proceso de desarrollo rectilíneo. Más bien la trayectoria del orden burgués es curvilínea. No sigue una línea recta que avance incesantemente, ni un círculo que se expanda infinitamente, sino una acusada parábola. La sociedad burguesa conoce un ascenso, una estabilización y un descenso. En los pasajes de los *Grundrisse* que contienen las afirmaciones más líricas e incondicionales acerca de la unidad del desarrollo económico y el desarrollo individual que sirve de eje al argumento de Berman, cuando Marx define la «floración» de la base del modo de producción capitalista como «el punto en el cual es compatible con el más alto desarrollo de las fuerzas productivas, y por tanto, también con el más alto desarrollo de los individuos», afirma también expresamente: «Pero siempre es, no obstante, esta base, esta planta como floración; de ahí el marchitamiento tras la floración y como consecuencia de la floración». «Una vez alcanzado este punto», prosigue Marx, «el desarrollo posterior se presenta como decadencia»[11]. En otras palabras, la historia del capitalismo debe ser *periodizada* y su *trayectoria* reconstruida si se quiere tener una idea exacta de lo que significa realmente el «desarrollo» capitalista. El concepto de modernización impide que exista siquiera tal posibilidad.

MULTIPLICIDAD DE MODERNISMOS

Volvamos al término complementario de Berman, «modernismo». Aunque es posterior a la modernización, en el sentido de que marca la llegada de un vocabulario coherente para una experiencia de modernidad anterior a él, una vez instalado el modernismo no conoce tampoco ningún principio interno de variación. Simplemente sigue reproduciéndose. Es muy significativo que Berman tenga que afirmar que el *arte* del modernismo ha florecido, está floreciendo como nunca en el siglo XX, al tiempo que protesta de las tendencias del *pensamiento* que nos impiden incorporar debidamente este arte a nuestra vida. Esta postura presenta una serie de dificultades obvias. La primera es que el modernismo, como conjunto específico de formas estéticas, es por lo general fechado precisamente *a partir* del siglo XX: de hecho es habitualmente concebido por contraste con las formas realistas y clásicas de los siglos XIX, XVIII y anteriores. Prácticamente todos los textos literarios tan bien analizados por Berman –ya sea de Goethe, Baudelaire, Pushkin o Dostoievski - son anteriores al modernismo propiamente dicho, en el sentido usual de la palabra: las únicas excepciones son las ficciones de Bely y Mandelstam, que son precisamente productos del siglo XX. En otras palabras, por criterios más convencionales el modernismo también necesita ser colocado en el marco de una concepción más diferencial del tiempo histórico. Un segundo punto, relacionado con el anterior, es que una vez considerado en esta perspectiva es asombroso comprobar lo desigual que es su distribución geográfica. Aún dentro del mundo europeo o del mundo occidental en general hay importantes regiones que apenas han generado impulsos modernistas. Mi propio país, Inglaterra, pionera de la industrialización capitalista y dueña del mercado mundial durante un siglo, es un caso significativo: cabeza de playa para Eliot o Pound, orilla opuesta para Joyce, no produjo prácticamente ningún movimiento nativo de tipo modernista en las primeras décadas de este siglo, a diferencia de Alemania o Italia, Francia o Rusia, Holanda o Norteamérica. No es casual que sea la gran ausente del panorama que presenta Berman en *All that is Solid Melts into Air.* Ese espacio del modernismo es también, pues, diferencial.

Una tercera objeción a la lectura que hace Berman del modernismo es que no establece distinciones entre tendencias estéticas muy contrastadas o dentro del campo de las prácticas estéticas que incluyen a las propias artes. Pero de hecho lo más notable en el amplio grupo de movimientos habitualmente reunidos bajo la rúbrica común del modernismo es la variedad proteica de las relaciones con la modernidad capitalista. El simbolismo, el expresionismo, el futurismo, el constructivismo, el surrealismo: hubo quizá cinco o seis corrientes *decisivas* de «modernismo» en las primeras décadas del siglo, de las cuales prácticamente todo lo que vino después fue una derivación o mutación. La naturaleza antitética de las doctrinas y prácticas peculiares de éstas sería por sí misma suficiente, podría pensarse, para impedir la posibilidad de que pudiera haber una *Stimmung* característica que definiera la actitud modernista clásica hacia la modernidad. Buena parte del arte producido dentro de esta gama de posiciones contenía ya las cualidades de esas mismas polaridades criticadas por Berman en teorizaciones contemporáneas o posteriores de la cultura moderna en general. El expresionismo

alemán y el futurismo italiano, con sus tonalidades respectivamente contrastadas, constituyen un ejemplo notable.

Una última dificultad de la argumentación de Berman es que es incapaz de proporcionar, a partir de sus propios términos de referencia, una explicación de la divergencia que deplora entre el arte y el pensamiento, entre la práctica y la teoría de la modernidad en el siglo XX. De hecho, el tiempo se divide en su argumentación de forma significativa: se ha producido una especie de *declive* intelectual que su libro trata de invertir mediante un retorno al espíritu clásico del modernismo en su conjunto que inspire, por igual, al arte y al pensamiento. Pero este declive sigue siendo ininteligible dentro de su esquema, toda vez que la propia modernización es concebida como un proceso lineal de prolongación y expansión que necesariamente lleva consigo una constante renovación de las fuentes de arte modernista.

LA COYUNTURA SOCIOPOLÍTICA

Una forma alternativa de comprender los orígenes y aventuras del modernismo es considerar más detenidamente la temporalidad histórica diferencial en la que se inscribe. Hay una famosa forma de hacerlo dentro de la tradición marxista. Es la escogida por Lukács, quien encontró una relación directa entre el cambio de postura política del capital europeo tras las revoluciones de 1848 y el destino de las formas culturales producidas por la burguesía como clase social o dentro del ámbito de ésta. A partir de mediados del siglo XIX, para Lukács la burguesía se vuelve abiertamente reaccionaria, abandonando su enfrentamiento con la nobleza para entablar una lucha a muerte contra el proletariado. Con ello entra en una fase de decadencia ideológica, cuya expresión estética inicial es predominantemente naturalista, pero termina desembocando en el modernismo de comienzos del siglo XX. Este esquema es generalmente criticado por la izquierda hoy en día. De hecho, la obra de Lukács dio lugar a menudo a análisis parciales bastante agudos en el campo de la filosofía propiamente dicha: *El asalto a la razón* está lejos de ser una obra despreciable, por desfigurada que quede tras su advertencia final. Por el contrario, en el campo de la literatura –la otra área general a que lo aplicó Lukács– el esquema resultó relativamente estéril. Es curioso que no haya ninguna exploración LUCÁCKSIANA de ninguna obra de arte modernista comparable en detalle o profundidad a su tratamiento de la estructura de las ideas de Schelling o Schopenhauer, Kierkegaard o Nietzsche; en cambio Joyce o Kafka –por tomar a dos de sus *bêtes noires* literarias– apenas son evocados y jamas son estudiados por derecho propio. El error básico de la óptica de Lukács aquí es su *evolucionismo:* el tiempo difiere de una época a otra, pero *dentro* de cada época todos los sectores de la realidad social se mueven de forma sincrónica, de modo que el declive a un nivel debe reflejarse en un descenso a todos los demás niveles. El resultado es una noción de «decadencia» generalizada en exceso, noción por supuesto enormemente influenciada, podría decirse como atenuante, por el espectáculo del hundimiento de la sociedad alemana y de la mayor parte de su cultura oficial en la que el propio Lukács se había formado, en el nazismo.

Pero si ni el perennismo de Berman ni el evolucionismo de Lukács proporcionan

una descripción satisfactoria del modernismo, ¿cuál es la alternativa? La hipótesis que esbozaré brevemente aquí es que más bien deberíamos buscar una explicación *coyuntural* del conjunto de prácticas y doctrinas estéticas posteriormente agrupadas como «modernistas». Esta explicación implicaría la intersección de diferentes temporalidades históricas para componer una configuración típicamente sobredeterminada. ¿Cuáles fueron esas temporalidades? En mi opinión, el «modernismo» ha de ser entendido ante todo como un campo cultural de fuerzas triangulado por tres coordenadas decisivas. La primera de estas está quizás insinuada por Berman en un pasaje de su libro, pero la sitúa demasiado lejos en el tiempo por lo que no la capta con la suficiente precisión. Se trata de la codificación de un *academicismo*, sumamente formalizado en las artes visuales y de otro tipo, a su vez institucionalizado dentro de los regímenes oficiales de unos estados y una sociedad todavía masivamente influidos, y a menudo dominados, por unas clases aristocráticas o terratenientes: unas clases que en cierto sentido estaban económicamente «superadas», sin duda, pero que en otro seguían marcando la pauta política y cultural en todos los países de la Europa anterior a la primera guerra mundial. Las conexiones entre estos dos fenómenos son gráficamente descritas en la reciente y fundamental obra de Arno Mayer, *The Persistence of the Old Regime*[12], cuyo tema central es la medida en que la sociedad europea estuvo dominada hasta 1914 por unas clases dominantes agrarias o aristocráticas (no necesariamente idénticas, como deja bien claro el caso de Francia), en unas economías en las que la industria pesada moderna constituía todavía un sector sorprendentemente reducido de la mano de obra o del modelo de producción.

La segunda coordenada es pues un complemento lógico de la primera: la aparición todavía incipiente, y por tanto esencialmente novedosa, dentro de esas sociedades, de las tecnologías o invenciones claves de la segunda revolución industrial: el teléfono, la radio, el automóvil, la aviación, etc. Las industrias de consumo de masas basadas en las nuevas tecnologías todavía no se hablan implantado en Europa, donde el sector textil, el de la alimentación y el del mueble seguían siendo con mucho los principales en cuanto a empleo y volumen de ventas en 1914.

La tercera coordenada de la coyuntura modernista, diría yo, fue la proximidad imaginativa de la revolución social. El grado de esperanza o aprensión suscitados por la perspectiva de tal revolución fue muy variable, pero en la mayor parte de Europa estuvo «en el aire» durante la *belle époque*. La razón, una vez más, es bastante sencilla: persistían las formas del *Ancien Régime* dinástico como las llama Mayer: monarquías imperiales en Rusia, Alemania y Austria, un precario orden real en Italia: incluso en Gran Bretaña, el Reino Unido se vio amenazado con la desintegración regional y la guerra civil en los años anteriores a la primera guerra mundial. En ningún Estado europeo era la democracia burguesa una forma acabada o el movimiento obrero una fuerza integrada o cooptada. Los posibles resultados revolucionarios de un derrumbamiento del viejo orden eran pues todavía profundamente ambiguos. ¿Sería el nuevo orden más pura y radicalmente capitalista, o bien sería socialista? La revolución rusa de 1905-1907, que centró la atención de toda Europa, fue emblemática de esta ambigüedad: una revuelta, a la vez e inseparablemente, burguesa y proletaria.

¿Cuál fue la contribución de cada una de estas coordenadas a la aparición del

campo de fuerzas que define el modernismo? En pocas palabras, creo que la siguiente: la persistencia de los *Anciens Régimes,* y el academicismo concomitante, proporcionó una serie crítica de valores culturales *con los cuales* podían medirse las formas de arte insurgentes, pero también en *término de los cuales* podían en parte articularse. Sin el común adversario del academicismo oficial, el amplio abanico de las nuevas prácticas estéticas tiene escasa o nula unidad: es su tensión con los cánones establecidos o consagrados frente a ellas lo que constituye su definición como tales. Al mismo tiempo, sin embargo, el viejo orden, precisamente por su carácter todavía parcialmente aristocrático, permitía una serie de códigos y recursos con los cuales se podía hacer frente a los estragos del mercado como principio organizador de la cultura y la sociedad, uniformemente detestado por todos los tipos de modernismo. Los ejemplos clásicos de alta cultura que todavía perduraban –aunque deformados y desvirtuados– en el academicismo de finales del siglo XIX, podían ser redimidos y utilizados contra él y también contra el espíritu comercial de la época tal como lo veían muchos de estos movimientos. La relación de imaginistas, como Pound con las convenciones eduardianas y la poesía lírica romana, o la del Eliot de los últimos tiempos con Dante y la metafísica, es típica de una de las caras de esta situación; la proximidad irónica de Proust o Musil a las aristocracias francesa o austriaca es típica de la otra.

Al mismo tiempo, para un tipo diferente de sensibilidad «modernista», las energías y los atractivos de una nueva era de la máquina eran un poderoso estímulo a la imaginación, reflejado, de forma bastante patente, en el cubismo parismo, el futurismo italiano o el constructivismo ruso. La condición de este interés, sin embargo, era la abstracción de las técnicas y artefactos con respecto a las relaciones sociales de producción que los generaban. En ningún caso fue el capitalismo como tal exaltado por cualquiera de las ramas del «modernismo». Pero esta extrapolación fue hecha posible precisamente por el carácter incipiente del modelo socioeconómico aún imprevisible que más tarde se consolidaría en torno a aquéllas. No se veía muy claro a dónde conducirían los nuevos ingenios e inventos. De aquí la celebración ambidextra –por así decirlo– de tales inventos desde la derecha y desde la izquierda: Marinetti o Maiakovski. Finalmente, la bruma que se cernía sobre el horizonte de esta época dio mucha de su luz apocalíptica a aquellas corrientes del modernismo más decidida y violentamente radicales en su rechazo del orden social, la más significativa de las cuales fue sin duda el expresionismo alemán. El modernismo europeo de los primeros años de este siglo floreció pues en el espacio comprendido entre un pasado clásico todavía usable, un presente técnico todavía indeterminado y un futuro político todavía imprevisible. O, dicho de otra manera, surgió en la intersección entre un orden dominante semiaristocrático, una economía capitalista semi-industrializada y un movimiento obrero semiemergente o semiinsurgente.

La llegada de la primera guerra mundial alteró todas estas coordenadas pero no eliminó ninguna de ellas. Durante otros veinte años vivieron una especie de posteridad enfermiza. Desde un punto de vista político, los estados dinásticos de Europa oriental y central desaparecieron. Pero la clase de los *Junker* conservó un gran poder en la Alemania de la posguerra; el Partido Radical, de base agraria, continuó dominando la III República en Francia sin grandes rupturas; en Gran Bretaña, el más aristocrático de los dos partidos tradicionales, el conservador,

barrió prácticamente a sus rivales más burgueses, los liberales, y pasó a dominar todo el periodo de entreguerras. Desde un punto de vista social, hasta el final de los años '30 persistió un modo de vida típico de la clase alta, cuyo sello distintivo –que lo diferencia por completo de la existencia de los ricos tras la segunda guerra mundial– era el normal empleo de sirvientes.

Fue la última clase verdaderamente ociosa de la historia metropolitana. Inglaterra, donde esta continuidad fue más fuerte, iba a producir la más importante ficción sobre este mundo en *Dance to the Music of Time,* de Anthony Powell, rememoración no modernista de la época posterior. Desde el punto de vista económico, las industrias de producción en serie basadas en los nuevos inventos tecnológicos de comienzos del siglo XX sólo consiguieron un cierto arraigo en dos países: Alemania en el período de Weimar e Inglaterra a finales de la década de 1930. Pero en ningún caso hubo una implantación general o muy amplia de lo que Gramsci llamaría el «fordismo», a ejemplo de lo que por aquel entonces hacía dos décadas que existía en los Estados Unidos. Europa estaba todavía una generación por detrás de Norteamérica en la estructura de su industria civil y de su modelo de consumo en vísperas de la segunda guerra mundial. Por último, la perspectiva de una revolución era ahora más cercana y tangible de lo que había sido nunca, perspectiva que se había materializado de forma triunfal en Rusia, había rozado con sus alas a Hungría, Italia y Alemania justo después de la primera guerra mundial, y asumiría una nueva y dramática urgencia en España al final de este período. Fue en este espacio, prolongando a su modo una base anterior, donde las formas de arte genéricamente «modernistas» continuaron mostrando una gran vitalidad. Además de las obras maestras de la literatura publicadas en estos años pero esencialmente concebidas en años anteriores, el teatro brechtiano fue un producto memorable de la coyuntura de entreguerras en Alemania. Otro producto fue la primera aparición real del modernismo arquitectónico como movimiento con Bauhaus. Un tercero fue la aparición de lo que sería de hecho la última de las grandes doctrinas de la vanguardia europea, el surrealismo, en Francia.

FIN DE TEMPORADA EN OCCIDENTE

Fue la segunda guerra mundial –y no la primera– la que destruyó estas tres coordenadas históricas que he analizado, y con ella concluyó la vitalidad del modernismo. A partir de 1945 el antiguo orden semiaristocrático o agrario, con todo lo que le rodeaba, llegó a su término en todos los países. Al fin se universalizó la democracia burguesa. Con ella se rompieron ciertos lazos críticos con un pasado precapitalista. Al mismo tiempo, el «fordismo» hizo su irrupción. La producción y el consumo de masas transformaron las economías de Europa occidental a semejanza de la americana. Ya no podía haber la menor duda acerca del tipo de sociedad que consolidaría esta tecnología: ahora se había instalado una civilización capitalista opresivamente estable y monolíticamente industrial. En un magnifico pasaje de su libro *Marxism and Form,* Fredric Jameson ha captado admirablemente lo que esto significó para las tradiciones de vanguardia que en otros tiempos habían apreciado las novedades de los años '20 y '30 por su potencial onírico y

desestabilizador: «La imagen surrealista», observa, «fue un esfuerzo convulsivo por romper con las formas de mercancía del universo objetivo golpeándolas unas contra otras con fuerza»[13]. Pero la condición de su éxito fue que «estos objetos -escenarios de una oportunidad objetiva o de una revelación preternatural- son inmediatamente identificables como productos de una economía aún no plenamente industrializada y sistematizada. Es decir, que los orígenes humanos de los productos de este período –su relación con el trabajo del que procedían– no había sido todavía plenamente ocultado; en su producción aún mostraban las huellas de una organización artesanal del trabajo, mientras que su distribución estaba todavía augurada por una red de pequeños tenderos... Lo que prepara a estos productos para recibir la carga de energía psíquica característica de su uso por el «surrealismo es precisamente la marca semiesbozada, no borrada, del trabajo humano; son aún un gesto congelado, todavía no despojado por completo de la subjetividad, y *son* por consiguiente tan misteriosos y expresivos potencialmente como el propio cuerpo humano»[14]. Jameson prosigue: «No tenemos más que cambiar este ambiente de pequeños talleres y mostradores de tiendas de mercados y puestos callejeros por las gasolineras de las autopistas, las brillantes fotografías de las revistas o el paraíso de celofán de un *drugstore* americano, para damos cuenta de que los objetos del surrealismo han desaparecido sin dejar huella. Ahora, en lo que podemos llamar el capitalismo posindustrial, los productos que se nos suministran carecen de toda profundidad: su contenido de plástico es totalmente incapaz de servir de conductor de la energía psíquica. Toda inversión libidinal en tales objetos está excluida desde el principio, y podemos muy bien preguntarnos, si es cierto que nuestro universo objetivo es desde ahora incapaz de producir "cualquier símbolo susceptible de excitar la sensibilidad humana", si no *estamos* en presencia de una transformación cultural de proporciones gigantescas, de una ruptura histórica de un tipo insospechadamente radical»[15].

Finalmente, la imagen o la esperanza de una revolución se desvaneció en Occidente. El comienzo de la guerra fría y la sovietización de Europa oriental anularon cualquier perspectiva realista de un derrocamiento socialista del capitalismo avanzado durante todo un período histórico. La ambigüedad de la aristocracia, el absurdo del academicismo, la alegría de los primeros coches o películas, la tangibilidad de una alternativa socialista habían desaparecido. En su lugar reinaba ahora una economía rutinària y burocratizada de producción universal de mercancías, en la que consumo y cultura de masas se habían convertido en términos prácticamente intercambiables. Las vanguardias de posguerra serían esencialmente definidas por este telón de fondo totalmente nuevo. No es necesario juzgarla por un tribunal lucacksiano para advertir lo evidente: poco de la literatura, la pintura, la música o la arquitectura de este período puede resistir una comparación con las de la época anterior. Reflexionando sobre lo que él llama «la extraordinaria concentración de obras maestras en torno a la primera guerra mundial», Franco Moretti en su reciente libro *Signs Taken for Wonders*, escribe: «Extraordinarias por su cantidad, como muestra la lista más somera (Joyce y Valéry, Rilke y Kafka, Svevo y Proust, Hofmannsthal y Musil, Apollinaire, Maiakovski), pero todavía más por su abundancia (como está ahora claro, tras más de medio siglo), estas obras constituyeron la última *temporada literaria* de la cultura occidental. En unos pocos años la

literatura europea dio todo lo que pudo, y parecía estar a punto de abrir nuevos e infinitos horizontes: en lugar de esto, murió. Unos cuantos icebergs aislados y muchos imitadores, pero nada comparable al pasado»[16]. Sería un tanto exagerado, pero -desgraciadamente- no excesivo, generalizar este juicio a las otras artes. Hubo por supuesto escritores o pintores, arquitectos o mímicos, que realizaron una obra significativa después de la segunda guerra mundial. Pero no sólo nunca (o rara vez) se alcanzaron las cimas de las dos o tres primeras décadas del siglo, sino que tampoco surgieron nuevos movimientos estéticos de importancia colectiva, aplicables a más de una forma de arte, después del surrealismo. Sólo en la pintura y en la escultura se sucedieron unas a otras cada vez con mayor rapidez las escuelas especializadas y las consignas: pero tras el momento del expresionismo abstracto –la última vanguardia genuina de Occidente– fueron en buena medida el producto de un sistema de galerías que precisaban la aparición regular de nuevos estilos como materiales para una exhibición comercial de temporada, al estilo de la alta costura: un modelo económico que correspondía al carácter no reproducible de las obras «originales» en estos campos concretos.

Sin embargo fue entonces, cuando todo lo que había creado el arte clásico de comienzos del siglo XX había muerto, cuando nacieron la ideología y el culto del modernismo. El mismo concepto no es muy anterior a la década de 1950 como moneda corriente. Lo que denotaba era el fin generalizado de la tensión entre las instituciones y mecanismos del capitalismo avanzado, por una parte, y las prácticas y programas del arte avanzado por otra, en la medida en que los primeros se habían anexionado a los segundos como decoración o diversión ocasionales, o como *point d'honneur* filantrópico. Las pocas excepciones del período sugieren la fuerza de la regla. El cine de Jean-Luc Godard, en la década de 1960, es quizá el caso más destacado. A medida que la IV República se convertía tardíamente en la v República y que una Francia rural y provinciana se transformaba repentinamente por obra de una industrialización gaullista que se apropiaba de las últimas tecnologías internacionales, se encendía de nuevo una especie de breve llamarada de la coyuntura anterior que había producido el innovador arte clásico del siglo. El cine de Godard se caracterizó por las tres coordenadas antes descritas. Repleto de citas y alusiones a un rico pasado cultural, al estilo de Eliot; celebrante equívoco del automóvil y el aeropuerto, la cámara y la carabina, al estilo de Léger; expectante ante tempestades revolucionarias procedentes del Este, al estilo de Nizan. La revuelta de mayo-junio de 1968 en Francia fue el término histórico que convalidó esta forma de arte. Régis Debray describiría sarcásticamente la experiencia de este año, después de los sucesos, como un viaje a China que -al igual que el de Colón- sólo descubrió América, y más concretamente California[17]. Es decir, una turbulencia social y cultural que creyó ser una versión francesa de la Revolución Cultural cuando de hecho no significó más que la llegada de un consumismo permisivo esperado desde hacía tiempo en Francia. Pero era precisamente esta ambigüedad –una *apertura* de horizontes donde las figuras del futuro podían alternativamente asumir las formas cambiantes de un nuevo tipo de capitalismo o de una erupción de socialismo– la que constituía en gran medida la sensibilidad original de lo que se había dado en llamar modernismo. No es de extrañar que no sobreviviera a la consolidación posterior de Pompidou ni en el cine de Godard ni en ninguna otra parte. Lo que

caracteriza a la situación típica del artista contemporáneo en Occidente es, por el contrario, el cierre de los horizontes: sin un pasado apropiable, o un futuro imaginable, en un presente interminablemente repetido.

Esto no es aplicable, evidentemente, al Tercer Mundo. Es significativo que muchos de los ejemplos de Berman sobre lo que él considera los mayores logros modernistas de nuestro tiempo hayan de ser tomados de la literatura latinoamericana. Pues en el Tercer Mundo en general existe hoy una especie de configuración similar a la que en otros tiempos prevaleció en el Primer Mundo. Abundan las oligarquías precapitalistas de diversos tipos, principalmente de carácter terrateniente; el desarrollo capitalista es normalmente mucho más rápido y dinámico, allí donde se da, en estas regiones que en las zonas metropolitanas, pero por otra parte está infinitamente menos estabilizado o consolidario; la revolución socialista se cierne sobre estas sociedades como una posibilidad permanente, posibilidad de hecho realizada ya en países cercanos: Cuba o Nicaragua, Angola o Vietnam. Estas son las condiciones que han producido las auténticas obras maestras de los últimos años que se ajustan a las categorías de Berman: novelas como *Cien años de soledad*, del colombiano Gabriel García Márquez, o *Hijos de la medianoche*, del indio Salman Rushdie, o películas como *Yol*, del turco Yilmiz Güney. Sin embargo, obras como éstas no son expresiones intemporales de un proceso de modernización siempre en expansión, sino que surgen en constelaciones muy delimitadas, en sociedades que se encuentran todavía en una determinada encrucijada histórica. El Tercer Mundo no ofrece al modernismo la fuente de la eterna juventud.

LOS LÍMITES DEL AUTODESARROLLO

Hasta ahora hemos considerado dos de los conceptos fundamentales de Berman: el de modernización y el de modernismo. Consideremos ahora el término mediador que los une, la modernidad. La modernidad, como recordaremos, se define como la *experiencia* sufrida dentro de la modernización que da lugar al modernismo. ¿En qué consiste esta experiencia? Para Berman es esencialmente un proceso subjetivo de autodesarrollo ilimitado, a medida que se desintegran las barreras tradicionales de la costumbre o rol: una experiencia necesariamente vivida a la vez como emancipación y ordalías, júbilo y desesperación, temor y regocijo. Es el impulso de esa marcha siempre adelante hacia las fronteras inexploradas de la psique el que asegura la continuidad histórica del modernismo a escala mundial, pero es también este impulso el que parece obstaculizar de antemano cualquier perspectiva de estabilización moral o institucional bajo el comunismo, y quizá incluso de impedir la cohesión cultural necesaria para que exista el comunismo, haciendo de el una especie de contradicción en los términos. ¿Qué debemos pensar de este argumento?

Para comprenderlo, tenemos que preguntarnos: ¿de dónde viene la visión de Berman de una dinámica de autodesarrollo totalmente ilimitada? Su primer libro, *The Politics of Authenticity* –que contiene dos estudios, uno sobre Montesquieu y otro sobre Rousseau–, ofrece la respuesta. Su idea procede de lo que el subtítulo del libro designa correctamente como el «individualismo radical» del concepto de

humanidad de Rousseau. El análisis que hace Berman de la trayectoria lógica del pensamiento de Rousseau, como si tratara de luchar con las consecuencias contradictorias de esta concepción en obras sucesivas, es un *tour de force*. Pero para nuestros propósitos el punto crucial es el siguiente. Berman demuestra la presencia en Rousseau de la misma paradoja que atribuye a Marx: si el objetivo de todos es el autodesarrollo ilimitado, ¿cómo puede ser posible la comunidad? Para Rousseau la respuesta, en palabras que cita Berman, es que «el amor al hombre deriva del amor a uno mismo». «Extended a los demás el amor a vosotros mismos y se transformará en virtud»[18]. Berman comenta: «Era la vía de la autoexpansión, y no la de la autorrepresión, la que conducía al palacio de la virtud... A medida que el hombre aprendía a expresarse y desenvolverse, su capacidad para identificarse con los otros hombres aumentaba, y su simpatía y empatía hacia ellos se profundizaba»[19]. El esquema está aquí bastante claro: primero, el individuo desarrolla su Yo, y *luego* su yo puede entrar en relaciones mutuamente satisfactorias con los otros, relaciones basadas en la identificación con el Yo. Las dificultades con que tropieza este presupuesto una vez que Rousseau trata de pasar -en su lenguaje- del «hombre» al «ciudadano», con vistas a la construcción de una comunidad libre, son brillantemente explotadas por Berman. Lo que llama la atención, sin embargo, es que Berman no desautoriza en ningún lugar el punto de partida de los dilemas que demuestra. Por el contrario, acaba afirmando: «Los programas del socialismo y el anarquismo del siglo XIX, del Estado de bienestar y de la Nueva Izquierda contemporánea del siglo XX, pueden ser considerados todos ellos como un desarrollo posterior de la estructura mental cuyos cimientos sentaron Montesquieu y Rousseau. Lo que tienen en común estos movimientos tan diferentes es su forma de definir la tarea política esencial: hacer que la sociedad liberal moderna cumpla las promesas que ha hecho, reformarla -o revolucionaria- para realizar los ideales del liberalismo moderno. El orden del día del liberalismo radical que Montesquieu y Rousseau elaboraron hace dos siglos está aun pendiente»[20]. Al igual que en *All that is Solid Melts into Air*, Berman puede referirse a la profundidad del individualismo que subyace al comunismo de Marx[21], profundidad que, sigue señalando consecuentemente, debe incluir formalmente la posibilidad de un nihilismo radical.

Sin embargo, si volvemos la vista atrás, a los propios textos de Marx, encontramos en ellos una concepción muy diferente de la realidad humana. Para Marx el individuo no es *previo* a las relaciones con los otros, sino que está constituido por ellas desde el principio: hombres y mujeres son individuos *sociales*, cuya socialidad no es posterior sino contemporánea a su individualidad. Después de todo, Marx escribió que «sólo dentro de la comunidad con otros tiene todo individuo los medios necesarios para desarrollar sus dotes en todos los sentidos; solamente dentro de la comunidad es posible, por tanto, la libertad personal»[22]. Berman cita la frase, pero sin comprender aparentemente sus consecuencias. Si el desarrollo del individuo está inherentemente imbricado en las relaciones con los otros, su desarrollo no puede jamás ser una dinámica ilimitada en el sentido monadológico evocado por Berman: la existencia de los otros *sería siempre ese límite* sin el cual *no podría producirse el propio desarrollo*. El desarrollo de Berman es pues, para Marx, una contradicción en los términos.

Otra forma de decir esto es afirmar que Berman no ha comprendido –como muchos otros, por supuesto– que Marx posee una concepción de la *naturaleza humana* que descarta el tipo de plasticidad ontológica infinita que él supone. Esto puede parecer una afirmación escandalosa dado el carácter reaccionario de tantas ideas habituales sobre lo que es la naturaleza humana. Pero es la pura verdad filológica, como pone de manifiesto la inspección más somera de la obra de Marx y como muestra, de forma irrefutable, el reciente libro de Norman Geras, *Marx and Human Nature. Refutation of a Legend* [23]. Esta naturaleza, para Marx, incluye un conjunto de necesidades primarias, capacidades y disposiciones –lo que en los *Grundrisse,* en los famosos pasajes sobre las posibilidades humanas bajo el feudalismo, el capitalismo y el comunismo, llama *Bedürfnisse, Fähigkeiten, Kräfte, Anlagen*–, todas ellas susceptibles de ampliación y desarrollo pero no de supresión o sustitución. La visión de una tendencia nihilista y desordenada hacia un desarrollo completamente ilimitado es por tanto una quimera. Más bien, el auténtico «libre desarrollo de cada uno» sólo puede realizarse si respeta el «libre desarrollo de todos», dada la naturaleza común de lo que constituye el ser humano. En las primeras páginas de los *Grundrisse* en las que se apoya Berman, Marx habla sin la menor ambigüeedad del «desarrollo pleno del dominio humano sobre las fuerzas naturales, tanto sobre las de la así llamada como sobre su propia naturaleza», de la «elaboración *(Herausarbetten)* absoluta de sus disposiciones creadoras», en las que «la universalidad del individuo... (es la) universalidad de sus relaciones reales e ideales»[24]. La cohesión y estabilidad que Berman se pregunta si podría desplegar alguna vez el comunismo estriban para Marx en la naturaleza humana a la que finalmente emanciparía, naturaleza muy lejos de una mera catarata de deseos informes. A pesar de su exuberancia, la versión de Marx que ofrece Berman, con su énfasis prácticamente exclusivo en la liberación del individuo, está inquietantemente próxima –por radical y razonable que sea su acento– a los supuestos de la cultura del narcisismo.

EL ACTUAL CALLEJÓN SIN SALIDA

Para concluir: ¿a dónde lleva pues esta revolución? Berman es muy consecuente en este punto. Para él, como para muchos otros socialistas hoy, la noción de revolución tiene una duración dilatada. En efecto, el capitalismo produce constantes trastornos en nuestras condiciones de vida y en este sentido está inmerso -como él dice- en una «revolución permanente» que obliga a los «hombres y mujeres modernos» a «aprender a anhelar el cambio: no sólo a estar abiertos a los cambios en su vida personal y social, sino a exigirlos positivamente, a buscarlos activamente y a provocarlos. Deben aprender a no aflorar nostálgicamente a las "relaciones fijas y congeladas" de un pasado real o imaginado, sino a deleitarse con la movilidad, a esforzarse por la renovación, a buscar futuros desarrollos en sus condiciones de vida y en sus relaciones con sus semejantes»[25]. El advenimiento del socialismo no detendría ni frenaría este proceso, sino que por el contrario lo aceleraría y generalizaría inmensamente. Los ecos del radicalismo de los '60 se dejan oír aquí de forma inconfundible. El atractivo de tales nociones ha demostrado ser muy amplio. Pero, de hecho, no son compatibles ni con la teoría del ma-

terialismo histórico estrictamente comprendida ni con lo que dice la historia, cualquiera que sea su teorización.

La revolución es un término con un significado preciso: el derrocamiento político desde abajo de un orden estatal y su sustitución por otro. No hay nada que ganar con diluirla en el tiempo o con extenderla a cada porción del espacio social. En el primer caso, resulta imposible de distinguir de las meras reformas, es un simple cambio, por gradual o fragmentario que sea, como en la ideología del eurocomunismo moderno o en las versiones afines de la socialdemocracia; en el segundo, se queda en una simple metáfora que puede ser reducida a supuestas conversiones psicológicas o morales, como en la ideología del maoísmo con su proclamación de una «Revolución Cultural». Frente a estas devaluaciones del término, con todas sus consecuencias políticas, es necesario insistir en que la revolución es un proceso *puntual y* no un proceso permanente. Es decir: una revolución es un episodio de transformación política convulsiva, comprimida en el tiempo y concentrada en sus objetivos, que tiene un comienzo determinado (cuando el viejo aparato del Estado está todavía intacto) y un término preciso (cuando este aparato es roto definitivamente y en su lugar se erige uno nuevo). Lo distintivo de una revolución socialista que creara una auténtica democracia poscapitalista sería que el nuevo Estado tendría un carácter de auténtica transición hacia los limites practicables de su propia autodisolución en la vida de la sociedad en general.

En el mundo capitalista avanzado de hoy, es la aparente ausencia de cualquier perspectiva de este tipo en un horizonte próximo o incluso lejano –la falta, al parecer, de cualquier alternativa concebible al *statu quo* imperial de un capitalismo de consumo– lo que obstaculiza la posibilidad de cualquier renovación cultural profunda comparable a la gran Era de los Descubrimientos Estéticos del primer tercio de este siglo. Las palabras de Gramsci siguen siendo válidas: «La crisis consiste», escribía, «precisamente en el hecho de que lo viejo está muriendo y lo nuevo no puede nacer, en este *interregno* aparecen una gran variedad de síntomas de enfermedad»[26]. Es lícito preguntarse, sin embargo: ¿se puede decir de antemano algo sobre cómo podría ser lo nuevo? Creo que sí se puede predecir una cosa. El modernismo, como noción, es la más amplia de todas las categorías culturales. A diferencia de los términos gótico, renacimiento, barroco, manierismo, romanticismo o neoclasicismo, no designa en modo alguno un objeto descriptible: carece por completo de contenido positivo. De hecho, como hemos visto, lo que se oculta tras esa etiqueta es una amplia variedad de muy diversas –y de hecho incompatibles– prácticas estéticas: el simbolismo, el constructivismo, el expresionismo, el surrealismo. Todas estas prácticas, que poseen programas específicos, fueron unificadas *post hoc* en un concepto global, cuyo único referente es el mero paso del tiempo. No hay ningún otro concepto estético tan vacío o tan viciado. Porque lo que en un tiempo fue moderno pronto se vuelve obsoleto. La futilidad del término y de su correspondiente ideología puede verse con toda claridad en los actuales intentos de aferrarse a los restos de su naufragio y sin embargo nadar con la marea más lejos aún de él, mediante la acuñación del termino «posmodernismo»: un vacío que esconde otro vacío que esconde otro vacío, en una regresión serial de cronología autocongratulatoria. Si nos preguntamos qué haría la revolución (entendida como ruptura puntual e irreparable con el orden del capital) con el modernismo

(entendido como este flujo de vanidades temporales), la respuesta es, sin duda, que le pondría termino, porque una autentica cultura socialista sería una cultura que no buscaría insaciablemente lo nuevo, definido simplemente como lo que viene *después*, destinado a ser rápidamente arrinconado con el *detritus* de lo viejo, sino más bien una cultura que multiplicaría lo diferente, en una *variedad* de estilos y prácticas concurrentes mucho mayor de la que jamás ha existido antes: una diversidad basada en una pluralidad y complejidad de posibles formas de vida mucho mayores que las de cualquier libre comunidad de iguales, que no estaría dividida ya por clases, razas o géneros. Los ejes de la vida estética serían, en otras palabras, horizontales y no verticales. El calendario dejaría de tiranizar u organizar la conciencia del arte. La vocación de una revolución socialista, en este sentido, no sería prolongar ni servir a la modernidad, sino abolirla.

NOTAS:

[1] Contribución a la Conferencia sobre Marxismo e Interpretación de la Cultura celebrada en la Universidad de Illinois en julio de 1983, en la sesión que llevaba por título «Modernidad y Revolución».

[2] Marshall Berman, *All that Is Solid Melts into Air, p. 15.*

[3] *Ibid.*, p. 16.

[4] *Ibid.*, p. 18.

[5] *Ibid.*, p. 24.

[6] *Ibid.*, p. 24.

[7] *Ibid.*, p. 24.

[8] *Ibid.*, p. 36

[9] *Ibid.*, p. 104.

[10] *Ibid.*, p. 114.

[11] Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der polittschen Ökonomie*, Frankfurt, 1967, p. 439. (*Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, Madrid, Siglo XXI, 1976, vol. 2, p. 32.).

[12] Arno Mayer, *The Persistance of the Old Regime*, Nueva York, 1981, pp. 189-273.

[13] Fredric Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, 1971, p. 96,

[14] *Ibid.*, pp. 103-104.

[15] *Ibid.*, p. 105.

[16] Franco Morettl, *Signs Taken for Wonders*, Londres, 1983, p. 209.

[17] Régis Debray, «A modest contribution to the rides and ceremonies of the tenth anniversary», *New Left Review*, núm. 115, mayo-junio de 1979.

[18] Marshal Berman, *The Politics of Authenticity*, Nueva York, 1970, p. 181.

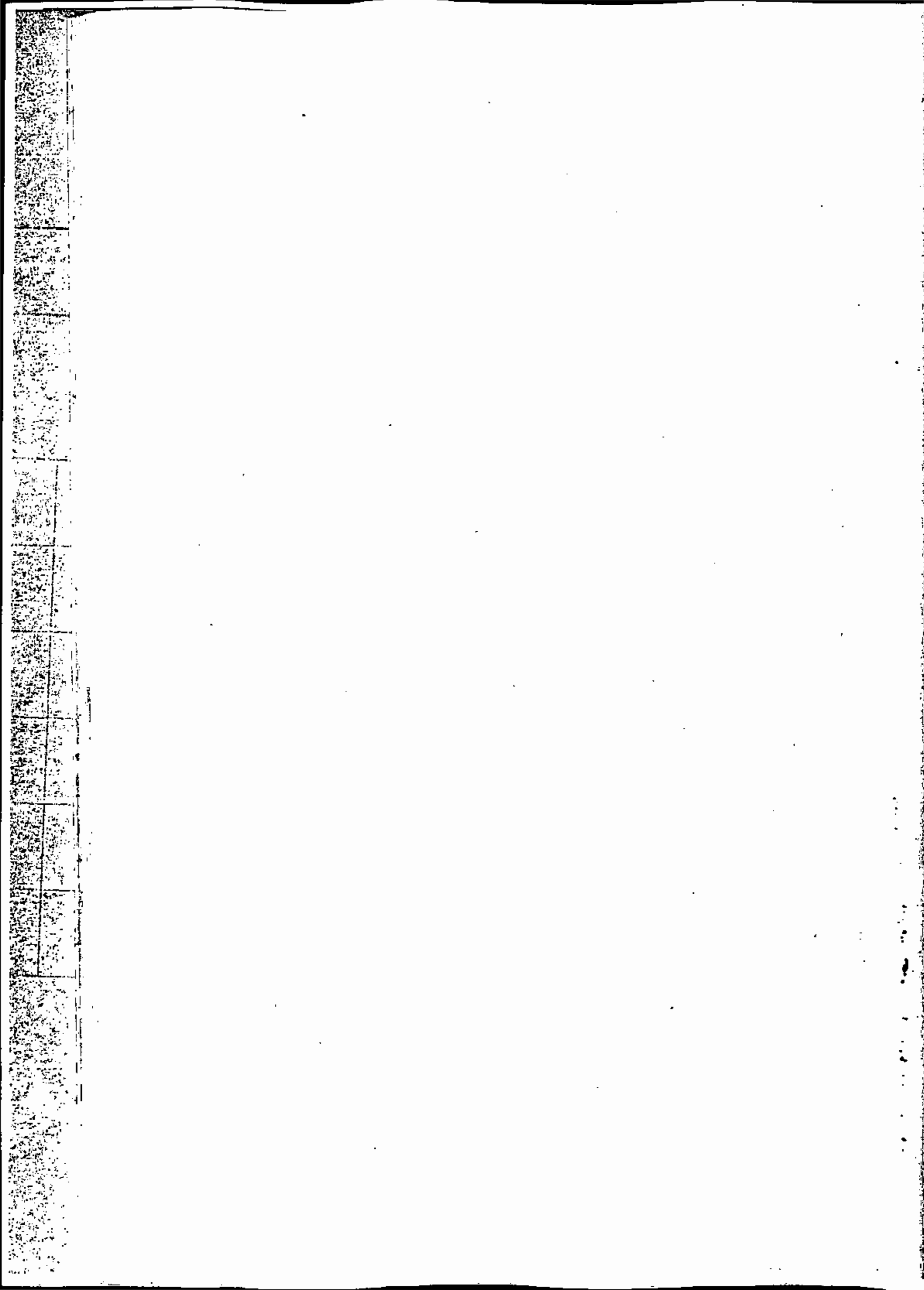
[19] *Ibid.*, p. 181.

[20] *Ibid.*, p. 317.

[21] Marshall Berman, *All that is Solid Melts Into Air*, p. 128.

[22] Karl Marx y Fredrich Engels, *The German Ideology*, Londres, 1970, p. 83. (*La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1974, pp. 86-87); citado por Bernuán en *Ibid.*, p. 97.

[23] Norman Geras, *Marx and Human Nature. Refutatlon of a Legend*, Londres, 1983.
[24] Karl Marx, *Grunndisse*, pp. 387, 440 (op. cit., vol. 1, pp. 447-448; vol. 2, p. 33).
[25] Marshal Berman, *All that is Solid Melts into Air*, pp. 95-96.
[26] Antonio Gramsci, *Selections from the prision notebooks*, comp. por Quintin Hoare y Geoffrey Nowell-Smith, Londres, 1972, p. 276.



LAS SEÑALES EN LA CALLE (RESPUESTA A PERRY ANDERSON)*

Marshall Berman

La crítica que hace Perry Anderson de mi libro *All that Is Solid Melts into Air* (Todo lo sólido se desvanece en el aire), es bienvenida pero induce a la perplejidad. Anderson es tan apreciativo y generoso al comienzo, y tan recusatorio y desdeñoso al final de su exposición -no sólo hacia mi libro, sino hacia la propia vida contemporánea- que, ¿qué es lo que sucede entremedias? No lo comprendo. Realiza un interesante análisis histórico, basado en la obra de Arno Mayer, de las condiciones políticas y sociales que subyacen a los grandes avances modernistas de 1890 a 1920. Este análisis resulta fascinante, pero Anderson sobrecarga a la historia con mucho más peso de lo que puede soportar. Sostiene que la intersección entre un orden dominante semiaristocrático, una economía capitalista semi-industrializada y un movimiento obrero semi-emergente o insurgente nutrieron los triunfos creadores del cubismo, la relatividad, el psicoanálisis, *La Consagración de la Primavera*, *Ulises*, etc. Esto es perfectamente plausible, si bien es cierto que existen otras numerosas maneras de contar esta historia, todas igualmente plausibles (la mía pondría más énfasis sobre la experiencia de grupos marginales, tales como los judíos y los homosexuales). A continuación, Anderson da un salto extraño: parece afirmar que la ausencia de estas condiciones desde el fin de la segunda guerra mundial ha de llevar a la ausencia de cualquier tipo de triunfos creadores. Pero, ¿por qué unas condiciones distintas no han de poder inspirar otros triunfos hoy, mañana o en cualquier otro momento?

---

*Publicado en la revista española Leviatán, núm. 16, verano de 1984.

Esta lógica de la pescadilla que se muerde la cola recibe otro giro perverso al final del artículo, donde Anderson pretende que el actual desengaño de nuestras esperanzas en una revolución socialista en Occidente significa el fin de toda vida espiritual y cultural occidental: «Lo que caracteriza a la situación del artista contemporáneo occidental es... el cierre de los horizontes: sin un pasado apropiable o un futuro imaginable, en un presente interminablemente repetido». ¿No se da cuenta de la importancia que tiene, y siempre ha tenido, el desengaño para el crecimiento de la creatividad humana? La desilusión con la Atenas democrática llevó a las *Mujeres troyanas* y la *República* de Platón; el desencanto con Jesús de Nazaret (quien, recuérdese, se suponía iba a llevar a cabo el fin del mundo) llevó a la mayor parte de lo moralmente creador dentro del Cristianismo –concretamente, la revalorización de los valores que glorificaban el sufrimiento, la sumición y la derrota; la decepción con la Revolución Francesa llevó a las conquistas creadoras del Romanticismo, el cual nutrió (y sigue nutriendo) una legión de nuevas revoluciones. Y así sucede. Cuando las personas nos encontramos frente a la desaparición de horizontes conocidos abrimos nuevos horizontes, cuando perdemos la ilusión en ciertas de nuestras esperanzas descubrimos o creamos nuevas visiones que inspiran nuevas esperanzas. Es así como nuestra especie ha sobrevivido a tanta tristeza y ruindad a lo largo de los tiempos. Si la humanidad hubiera aceptado desahucios apriori de la Historia, hace tiempo que nuestra historia se habría acabado.

¿Realmente cree Anderson en el veredicto de «¡No hay futuro!» lanzado por los Sex Pistols? (Hasta el propio Johnny Rotten, mientras lo vociferaba, estaba intentando cambiarlo a su manera). Si el horizonte de Anderson parece en realidad cerrado, acaso debería ver esto como un problema más que como condición humana. Puede ser que su entorno teórico lo haya metido en un callejón sin salida y que necesite dar la vuelta y mirar en otra dirección, donde quizá haya muchos problemas pero al menos luz y espacio.

All that is Solid Melts into Air desarrolla una dialéctica de la modernización y del modernismo. Ser moderno, tal y como yo lo defino al comienzo y final del libro, es experimentar la vida personal y social como un torbellino, es encontrar al mundo de uno en perpetua desintegración y renovación; penas y angustias, ambigüedad y contradicción; es ser parte de un universo en el que todo lo que es sólido se evapora en el aire. Ser moderno es hacerse de alguna forma un lugar en este torbellino... captar y confrontar el mundo producido por la modernización y esforzarse por hacerlo nuestro. El modernismo pretende dar a las mujeres y hombres modernos el poder de cambiar el mundo, que los está cambiando a ellos, y hacerlos además de objetos, sujetos de la modernización. Anderson está dispuesto a aceptar esto como una visión de la cultura y la política del siglo XIX, pero cree que es irrelevante para nuestro siglo, y no digamos nuestra propia época. Cuando critica mi ausencia de «periodización», lo que quiere decir es que la fuerza liberadora del modernismo está restringida a un período anterior. No está claro cuándo se acabó dicho período (¿La primera guerra mundial?, ¿o quizá la segunda?), pero la cuestión principal es que terminó hace mucho tiempo. La esperanza de acomodarnos al torbellino, de volvernos sujetos además de objetos, de convertir en algo nuestro el mundo moderno, estas esperanzas se han difuminado para siempre, al menos para Anderson, y cree que es inútil que yo intente recrearlas.

Podría atacar de muchas maneras la lectura que hace Anderson de la historia moderna y contemporánea, más ello no avanzaría un ápice nuestro común entendimiento. Quiero probar algo bien distinto. La visión de Anderson acerca del horizonte actual es que está vacío, cerrado; la mía es que está abierto y cargado de posibilidades creativas. Acaso la mejor manera de defender mi punto de vista sea mostrar qué aspecto tiene este horizonte, qué es lo que realmente existe por ahí tal y como yo lo veo. A lo largo de las páginas siguientes, pues, quisiera presentar unas pocas escenas de la vida cotidiana, y de un arte y una cultura que forman parte de esta vida, tal y como va transcurriendo en este momento. Estas escenas no están ligadas de forma lógica entre sí; no obstante, están relacionadas, como las figuras de un *collage*. Mi objetivo al introducirlas es mostrar cómo sigue produciendose el modernismo, tanto en nuestras calles como en nuestra alma, y cómo todavía posee el poder imaginativo para ayudarnos a convertir este mundo en algo nuestro.

El modernismo tiene sus tradiciones y están ahí para ser utilizadas y desarrolladas. Baudelaire nos cuenta cómo ver el presente: «Todos los siglos y todas las gentes poseen su propia belleza, y así, inevitablemente, nosotros tenemos la nuestra. Así es el orden de las cosas... La vida de nuestra ciudad es rica en sujetos poéticos y maravillosos. Lo maravilloso nos envuelve y empapa como una atmósfera, sólo que nosotros no lo vemos... Tan sólo necesitamos abrir nuestros ojos para reconocer nuestro heroísmo». Esto lo escribió en 1846 en un ensayo titulado *El heroísmo de la vida moderna.*

ROSTROS EN LA MULTITUD

Un estudiante de posgrado de la Universidad de Nueva York me visita para hablarme acerca de su tesis y su vida: Larry, un pelirrojo grande y musculoso, por lo general jovial, a veces amenazante, con un aspecto cercano al hombre salvaje del arte medieval. Proviene de un pueblo de los altos hornos cerca de Pittsburgh. Después de una infancia horrorosa, abandonado por padres alcoholizados, criado por una serie de parientes indiferentes y empobrecidos, se escapó a una gran universidad estatal gracias a una beca por su talento en el *rugby* americano. Por casualidad, tal y como él lo cuenta, descubrió que le entusiasmaba leer, pensar, soñar. Actualmente sueña vastas visiones épicas, neoidealistas, comulgando con Fichte, Schelling y Hegel, mientras conduce un taxi por la noche para pagar el alquiler. Yo le pregunto qué quiere hacer con su vida; me responde que quiere ser un pensador para que pueda buscar la verdad última, y, si la encuentra, proclamarla al mundo entero.

Me conmueve su ambición, que yo compartía a su edad –y todavía comparto, aunque seguramente no la expondría tan directa y honradamente como lo hace él. Pero yo le digo que parte de la verdad sobre la vida en la América de Reagan es que no ofrece empleos libres para un pensamiento humanista independiente. Le digo que si quiere perseguir la verdad va a tener que emplear toda su inteligencia para aprender a mentir, a disfrazar su empresa como otra cosa, cuyo desempeño le permitirá conseguir un empleo. La cuestión, pues, deviene en cuál es el mejor disfraz. Me siento muy fastidiado al decirlo, pero no veo otra salida.

Le sugiero que haga un estudio etnográfico y político de su propio pueblo acerero. Reacciona con horror y me dice que aquel mundo se está derrumbando. Se están cerrando los altos hornos; más de la mitad de los empleos en su pueblo han desaparecido recientemente y los demás pueden irse a pique en cualquier momento; los hombres huyen y las familias se están rompiendo; complejas redes sociales se están desgarrando por las costuras. Larry visita los viejos bares locales, y los hombres que solían burlarse de él por amar los libros y juntarse con judíos, negros, homosexuales y comunistas en Nueva York, ahora le envidian por disponer de un cordón de seguridad con respecto al mundo exterior. Larry se crió odiando este pueblo y el odio le ayudó a aprender quién era. Ahora le da lástima y de nuevo tiene que aprender acerca de sí mismo.

Mientras escribo esto tocan en la radio una canción que procede directamente del mundo de Larry. «Making Thunderbirds», de Bob Seger, un rockero duro de Detroit. Tiene un ataque agresivo de guitarra, un temple impulsivo, y lo cantan con una densidad que rara vez se escucha en la radio hoy en día. El narrador es un obrero de la industria del automóvil, de edad madura y en paro (o a punto de estarlo), el cual echa de menos su juventud: «Allá en los años '50 fabricábamos los Thunderbirds». «Fabricábamos los Thunderbirds, fabricábamos los Thunderbirds. Eran largos y bajos, elegantes y rápidos, y todo lo que hayas oído de ellos. Eramos jóvenes y fuertes, fabricábamos los Thunderbirds».

El Thunderbird, un espléndido coche de los años '50, es un símbolo del mundo que hemos perdido: cuando un trabajador podía identificar su juventud y su energía sexual con aquello que producía; «cuando se movía la gran línea de producción» y provocaba emoción formar parte de su ímpetu; cuando los jóvenes obreros de Detroit podían sentirse la vanguardia de América y América podía sentirse como el Número Uno del mundo. El poder simbólico descansa tanto sobre la música como sobre el texto; el ritmo y el tiempo y la guitarra hacen eco de la música de 1955, cuando el rock and roll era joven y la vida entera estaba por delante. «Los Thunderbirds» se relaciona especialmente con Chuck Berry, cuyo «Maybelline» definió un rito americano clásico –a saber, que el obrero realmente podría ser varonil, más varonil que sus superiores sociales, en y por medio de su coche– e intentó crear una canción que fuese el equivalente moral de ese coche.

Seger nos arrastra hacia atrás con aquellas canciones y aquellos coches para hacemos sentir la profundidad de lo que hemos perdido. Pues el mundo que aquellos trabajadores construían, o creían estar construyendo, se ha ido con el viento; ya no jóvenes, ni fuertes, ni orgullosos, ni siquiera empleados, son abandonados, junto con sus coches, junto con Detroit –acaso junto con la propia América. El texto de la canción parece decir «no hay futuro», pero la música lucha con el texto con una urgencia desesperada. Puede que el narrador sienta que ya no le queda nada; el cantautor, en cambio, sabe y muestra que posee más de lo que piensa. Lo que tiene ante todo es su pasión, la profundidad y el coraje para cantar y enfurecerse ante la muerte de la luz.

Es una tarde helada de sábado justo antes de Navidades. Estoy cruzando a pie la calle Houston en el barrio Lower East Side de Manhattan, cegado por el sol bajo que me da en la cara. Es éste un barrio pobre, lleno de humildes viviendas abandonadas, pequeños talleres, serrerías, talleres de carrocería y repuestos de automó-

viles, desguaces y chatarrerías. Cerca de East River, congregados en torno a pequeñas hogueras, los alcohólicos y los *yonkis* son casi las únicas personas que se ven en la calle; ni siquiera hay niños, hace demasiado frío para jugar afuera. A medida que voy avanzando mis hacia el Oeste aparecen unas pocas familias jóvenes –hispanos, bohemios, blancos, interraciales– yendo hacia el otro lado de la ciudad y en expediciones de compra de fin de semana.

En un bloque especialmente desolado, entre una fábrica abandonada y una gasolinera, aparece una escena chocante. Delante de un jardín lleno de muebles rotos, viejos frigoríficos y fregaderos, apoyadas en una valla, se encuentran diez figuras encadenadas en fila. Ya de cerca veo que son esculturas en escayola o cartón-piedra, pero sus proporciones son alarmantemente reales. Las figuras están tapadas con bolsas de plástico para la basura; las bolsas están cortadas o rotas aquí y allí y empiezan a salirse trapos, peladuras de naranja, periódicos viejos, envolturas para alimentos, bebidas, pañales y aparatos electrodomésticos. Aunque los rostros están cubiertos, las figuras son sutilmente detalladas, diferenciadas y asombrosamente vivas, y resulta espantoso verlas frente a frente, a unos pocos centímetros de distancia, hundiéndose o desmoronándose, apretadas contra sus cuerdas mientras se pudren.

¿Qué demonios es esto? Es una obra de arte ambiental, creada para este particular lugar y momento, para este solar y este barrio y este público, por un joven escultor de nombre David Finn, quien vive a unas manzanas de aquí. Dentro de pocos días lo desmantelará y se lo llevará algún amante o enemigo del arte. Posee una especial resonancia para este barrio y su gente, cuyo destino acaso simbolice (una de sus referencias más fuertes es una amarga meditación acerca del significado de «chatarra».). Les pregunto a un par de vagabundos locales que rondan por allí qué es lo que les parece, y uno menea la cabeza tristemente diciendo: «Alguien tiene que pagar el pato, ya lo sabemos». Pero también tiene repercusiones más amplias. Hemos vistos estas figuras ya en otros lugares. ¿Fue El Salvador, o Líbano, o...? Esta pieza satisface de modo brillante uno de los principales objetivos de la izquierda durante la era de Vietnam: *¡Trae la guerra a casa!* Sólo que, ¿qué guerra es esta, tan cerca de casa? El artista no nos lo dice; lo hemos de descubrir por nuestros propios medios. Pero sea el que sea el significado que le demos, esta obra de arte nos ha puesto a nosotros, los espectadores, dentro del cuadro, nos ha implicado de forma mucho más profunda de lo que quizá nos guste. Las figuras desaparecerán de nuestra calle pero no serán tan fáciles de expulsar de nuestras mentes. Nos perseguirán como fantasmas, al menos que las reconozcamos como *nuestros* fantasmas y nos enfrentemos a ellos cara a cara.

Viene a verme otra estudiante: Lena, de 17 años, con un tipo como Marilyn Horne. Lena se crió en la bodega familiar en Puerto Rico, la adorable chica única en un hogar predominantemente masculino, y en la iglesia Pentecostés, instalada en una tienda, donde cantaba desde temprana edad. Dice que su existencia era tranquila hasta que llegó a la universidad, donde despertó a la vida su mente y su mundo se amplió bruscamente. De repente se encontró reaccionando a la poesía, la filosofía, la psicología, la política, la sexualidad, el romance, el feminismo, el movimiento por la paz, el socialismo. Impulsos, intenciones, ideas, todo le fue surgiendo de forma torrencial; al principio su familia creyó que estaba embrujada. No obstante, al cabo de poco tiempo fue excomulgada por la iglesia por sus ideas

acerca del aborto, la sexualidad y la igualdad de derechos para las mujeres. Después de aquello, su familia se encontraba entre la espada y la pared debido a la postura de los demás creyentes de su iglesia, que eran gran parte de sus clientes. ¿Hasta cuándo iban a tolerar en su hogar y tienda la presencia de un alma maldita que llevaba puesta la señal de la bestia? Su familia resistió a las presiones y valientemente la secundaron: estaban dispuestos a morir por ella –pero ni siquiera empezaban a comprenderla. En medio de esta crisis su padre fue tiroteado y casi muerto por ladrones. La familia ha tenido que unirse más que nunca en torno a la tienda, y puede que Lena tenga que pedir la baja en la universidad, al menos durante unos meses para ponerse a trabajar allí el día entero. Estará dispuesta a morir antes que abandonar a su familia en un apuro. Sin embargo, sabe que cuando la vida vuelva a su curso normal, si es que alguna vez lo hace, por el bien de su familia tanto como por el suyo propio, va a tener que marcharse.

Pero, ¿marcharse a dónde? En el mundo de hispanos emigrantes de clase obrera, que es el único mundo que conoce y ama –un mundo que le dio gran parte de la fortaleza que posee, si bien se volvió contra ella en cuanto intentó utilizarla–la única alternativa a la familia es «la cuneta». Hay gran cantidad de «disidentes» en ese mundo, pero pocos rebeldes y poquísimas chicas que sean intelectuales rebeldes. Es más, ella se da cuenta de que en muchos aspectos es todavía una niña, mucho más débil y vulnerable de lo que parece, empieza ahora a descubrir qué es lo que quiere de la vida. Yo intento decirle que su lucha por la libertad y autonomía tiene una larga y honrosa historia, que puede encontrar multitud de espíritus afines y compañeros en los libros, y mucho más por toda la ciudad y el país, probablemente más cerca de casa de lo que ella piensa, librando batallas como la suya, creando y sosteniendo instituciones de mutuo apoyo. Ella me cree, pero dice que todavía no está preparada para conocerlos: tiene que cruzar ese solitario valle por sí misma, que llegar al otro lado antes de unir sus manos con alguien más.

Carolee Schneeman es pintora, escultora, bailarina, creadora de *collages*, productora de cine y artista de teatro de variedades en Nueva York; ha sido una mujer activa e innovadora en muchos campos desde el auge del Judson Dance Group hace veinte años. Se le conoce mejor por su «arte corporal» y sus actuaciones teatrales, las cuales han mostrado su cuerpo, su sexualidad y su vida interior en formas atrevidas y fructíferas, transformando autobiografía en iconografía. Hubo un momento, hacia el final de los años sesenta, en que su tipo de imaginación radical se consideraba «chic»; ella es un espíritu tan libre como siempre, pero en la era Reagan uno se siente mas solitario y vulnerable que antes. En la primavera de 1982 Schneeman empezó una serie de *collages sexy* e íntimos que habría de llamarse «Souvenirs domésticos». La obra evolucionaba tranquilamente cuando de repente, aquel mes de junio, Israel invadió el Líbano y, como luego lo describió ella, «el Líbano me invadió a mí». La obra que eventualmente produjo aquel verano y otoño, y que exhibió en Nueva York un año más tarde, parece radicalmente distinta de todo lo que había hecho con anterioridad. En estos *collages*, las imágenes de sexualidad en un ambiente de tranquilidad doméstica y dulce comunión se encuentran entrecortadas por espantosas visiones expresionistas de los desastres de la guerra. El «Líbano» de Schneeman incorpora muchas de las imágenes que ha ido elaborando a lo largo de años, pero les da un significado más profundo y negro.

Como siempre, hay gran cantidad de carne desnuda, pero ahora muchos de los brazos, piernas, pechos, etc., parecen hallarse contorsionados por el terror, o retorcidos y mutilados. La desnudez, antaño (y aún hoy) un símbolo del gozo y la energía sexual y la autenticidad personal, ahora expresa la debilidad y vulnerabilidad humanas –¿no es el hombre más que esto?–, en escenas donde cuerpos sexualmente en tensión o en estado de relajación poscoito se mezclan con cuerpos tensos por el miedo o poseídos por la tranquilidad de la muerte. La sangre, cuyo flujo menstrual solía emplear Schneeman para expresar tanto la fertilidad de la mujer como las profundidades interiores del Yo, ahora sugiere el estallido de cuerpo y alma por igual. Las vestimentas diáfanas, antes imágenes del juego erótico, aquí evocan harapos y mortajas. Un motivo central obsesivo es un cuadro en triángulo de una mujer corriendo hacia adelante al tiempo que dos hombres la siguen y la sujetan por detrás: reproducido en muchas texturas y tonalidades diferentes, sugiere tanto un sueño erótico romántico como una pesadilla política de heridas, terror y huida desesperada. En todas estas obras, los dos modos de significado se penetran y profundizan mutuamente. En medio de nuestra felicidad doméstica sus hogares están siendo atrasados. Por otra parte, las mutilaciones y asesinatos que se dan allí son tan horrorosos precisamente porque sus víctimas son hombres y mujeres cuyos cuerpos están hechos para abrazarse, y cuyas imaginaciones están hechas para el amor, al igual que los nuestros.

En «Líbano», de Schneeman, la política invade los espacios más íntimos del ser, envuelve nuestros cuerpos e irrumpe en nuestros sueños. De esta unión nace una terrible belleza. La artista empezó hablando de forma personal, no política; terminó demostrando que lo político es personal y es por eso que importa tanto la política. Por desgracia, su público no parece querer ver lo que quiere mostrar; hasta la fecha, esta exhibición no ha atraído ninguna crítica ni se ha hecho ninguna venta. Resulta irónico el que un público bastante amplio (como público de las artes), a lo largo de años, haya sido feliz mirando en sus espacios más privados; pero que en cuanto su visión se abrió y derramó en el espacio público, en el momento en que su arte penetró en un espacio político compartido por todos, buena parte de este público volvió la cabeza. Uno de los romances perennes de los tiempos modernos es la fusión de la vida personal con la vida política. Todo el mundo sueña con esto, al menos de vez en cuando; pero cuando realmente sucede, como le pasó a Schneeman el verano pasado, acaso sea demasiado difícil de aguantar para muchas personas, demasiado siquiera para contemplarlo, algo así como mirar directamente al sol. De modo que precisamente entonces –probablemente debido, justamente, a ello–, cuando ella ha trabajado más duro que nunca para entablar diálogo, se encuentra hablando sola. No obstante, ahí están las obras, y ella y nosotros podemos esperar que se renueve el diálogo.

Cada uno o dos años vuelvo a la zona del Bronx donde nací. No es un viaje fácil a pesar de que sólo dista unas cinco millas al noroeste de donde vivo actualmente. El South Bronx de mi juventud, un *ghetto* para inmigrantes de segunda generación con aire limpio y árboles, celebrado como un ambiente ultramoderno durante los años veinte y treinta, fue dejado de lado por el capital en los sesenta como algo obsoleto. Abandonado por los bancos, las empresas de seguros, la industria de compraventa de terrenos, el gobierno federal, y encima devastado y surcado por

una enorme autopista que lo penetra hasta el mismísimo corazón, el Bronx rápidamente se fue desmoronando (hablo de esto en el último capitulo de *All that is Solid Melts into Air;* la experiencia de haberlo vivido fue precisamente una de las cosas que me llevaron a pensar en las ambigüedades de la modernidad). Durante la década de los '70 su industria principal probablemente fueron los incendios premeditados con fines lucrativos; durante algún tiempo parecía que la propia palabra «Bronx» se había convertido en símbolo cultural de muerte y destrucción urbanas. Cada vez que oía hablar de, o leía acerca de la destrucción de algún edificio que había conocido, o lo veía quemarse en el informativo local, sentía que se me arrancaba un trozo de mi propio ser.

Siempre he dado la vuelta a la vieja esquina con temor: ¿qué pasa si cuando llegue a la casa donde crecí ya no queda nada? No seria de sorprender: tantísimos edificios en este barrio han sido precintados o demolidos; calles que eran bulliciosas y ruidosas y demasiado estrechas para las multitudes de hace veinte años, hoy en día están abiertas y tan vacías como los desiertos. Pero no ha sucedido, al menos todavía no; sorprendentemente el edificio parece estar en buenas condiciones, una pequeña joya del Art Decó en medio de la ruina. Un encargado heroico y unos inquilinos organizados lo han mantenido en su sitio; y su actual propietario parece mostrar cierto interés en conservarlo en vez de demolerlo. Experimento una sensación de alivio metafísico. A medida que sigo explorando veo que algunos de los edificios que hacía unos años eran unos cascarones quemados han sido o están siendo hoy cuidadosamente rehabilitados. Es un proceso muy lento y frágil; bajo la administración de Carter había poco dinero para rehabilitación, y bajo la de Reagan aún menos, y en cuanto al capital privado, éste dio por perdido al Bronx hace más de veinte años. No obstante, un poco aquí, un poco allá, el ritmo y pulso de la vida está empezando de nuevo.

Subo la empinada cuesta de la calle East 170, nuestro viejo centro comercial. El primer cuarto de milla al lado de nuestro bloque carece totalmente de vida, pero el trecho siguiente ha sido conservado y parcialmente rehabilitado, y aunque sucio y polvoriento está pletórico de vida. La calle está hasta los topes de familias negras e hispanas –y ahora también algunos orientales (¿de dónde vienen? ¿Cuándo llegaron aquí? ¿A quién se lo puedo preguntar?) –cargándose hasta arriba de comida, ropa, electrodomésticos, telas, juguetes y todo lo que puedan llevarse de las rebajas posnavideñas.

Monto en un autobús en dirección sur, hacia Manhattan. Justo detrás de mí se sube una enorme mujer negra, cargada de bultos, le cedo mi asiento. Detrás de ella viene su hija de unos quince años, meneándose por el pasillo, radiante, deslumbrante en el apretadísimo pantalón de color rosa que acaba de comprarse. La madre no la quiere mirar, hunde su cabeza en las bolsas de la compra. Reemprenden las dos una discusión que evidentemente ha seguido su curso desde que salieron de la tienda. La hija dice que, después de todo, compró esto con su propio dinero que ganó en el trabajo; la madre responde que si esto es todo lo que se le ocurre comprar, no está lo bastante madura para que se le confíe su propio dinero, o siquiera para trabajar. «Anda mamá», dice la chica dándose la vuelta y haciendo girar la cabeza de todos los pasajeros del autobús, «mirá ese color rosa, ¿a que es precioso? ¿No estará estupendo para primavera?». Es enero y todavía falta mucho para la prima-

vera. La madre se niega a mirar, pero al cabo de un rato levanta lentamente los ojos, luego menea la cabeza, «con ese culo», dice, «nunca saldrás de la escuela secundaria sin un bebé. Y yo ya no pienso cuidar más bebés. Tú eres mi último bebé», La chica le aprieta el brazo: «No te preocupes, mamá. Somos modernos. Sabemos cuidarnos». La madre da un suspiro y se dirige a sus paquetes: «¿Moderna?, más te vale que no me traigas ningún bebé moderno». Pronto me bajo, sintiéndome tan feliz y entero como la chica del autobús. Es dura la vida en South Bronx pero la gente no se rinde: la modernidad está «vivita y coleando».

Estas son algunas de las personas que se encuentran dentro de mi horizonte. Es más amplio y abierto que el que percibe Perry Anderson, y está lleno de pasión humana, inteligencia, aspiración, imaginación, complejidad y profundidad espirituales. También está plagado de opresión, miseria, brutalidad cotidiana y una amenaza de aniquilación total. A pesar de ello, las personas en la multitud están empleando y estirando sus poderes vitales, su visión, cerebro y coraje, para enfrentarse con, y combatir, los horrores; muchas de las cosas que hacen, sencillamente para sobrevivir de un día al siguiente, revelan lo que Baudelaire llamó «el heroísmo de la vida moderna». Los rostros en la multitud pueden ser distintos de aquellos de tiempos de Baudelaire; no obstante, las fuerzas que los impulsan no han cambiado desde que empezaron los tiempos modernos.

Algunas de estas personas, en mi libro y en los párrafos anteriores, son artistas. Están atrapadas en el mismo caos que el resto de nosotros; son especiales en su capacidad para darle forma expresiva, para iluminarlo, para ayudarnos a navegar y reponernos y encontramos, de modo que podamos sobrevivir y a veces hasta florecer en medio del torbellino. Estos artistas son como el poeta del poema en prosa de Baudelaire: «La pérdida de un halo»:

«Amigo mío, ¿usted sabe lo que aterrorizan los caballos y vehículos? / Pues, justo ahora que estaba cruzando el bulevar con mucha prisa, salpicado por el barro, en medio de un caos en movimiento con / la muerte acercándoseme a galope por todos lados, hice un movimiento brusco, / y se me escurrió el halo por la cabeza, cayéndose en el lodo de la / calzada. Estaba demasiado asustado para recogerlo. Pensé que era / mejor perder mi insignia que conseguir unos huesos rotos. Además, me dije, toda nube tiene un forro de plata. Ahora puedo pasearme de incógnito, hacer cosas bajas, lanzarme dentro de toda clase de inmundicias, al igual que los mortales normales. Así que, heme aquí, tal y como usted me ve, igual que usted...».

Para los artistas y escritores de hoy, tanto como para Baudelaire, esta pérdida de aureola puede ser un paso adelante en la liberación del arte; la reducción del artista moderno a un mortal normal puede abrir nuevas líneas y campos de fuerza por los que tanto el artista como su público pueden madurar.

Le agradezco a Perry Anderson por acordarse de *The Politics of Authenticity* (La política de la autenticidad), y por señalar las continuidades entre aquella obra y lo que estoy haciendo actualmente. Entonces como ahora he estado intentando desarrollar una visión teórica de las fuerzas unificadoras de la vida moderna. Todavía creo que es posible que los hombres y mujeres modernos que comparten el deseo de «ser ellos mismos» se unan, primero para luchar contra las formas de opresión clasista, sexual y racial, que obligan a las identidades de todo el mundo a conformarse en moldes rígidos e impiden el desenvolvimiento del ser de todos; y

después para crear la «asociación en la que el libre desarrollo de cada uno es la condición para el libre desarrollo de todos», anhelada por Marx. No obstante, *All that is solid...* y lo que he escrito aquí, poseen una densidad mucho mayor y un ambiente más rico que mis trabajos anteriores. Ello es debido a que he intentado, progresivamente, situar mi exploraeión del Yo moderno dentro de los contextos sociales en los que devienen todos los seres modernos. Escribo mas acerca de los ambientes y espacios públicos de los que dispone la gente moderna, y los que ellos van creando, así como los modos por los que ellos actúan e interaccionan en dichos espacios en el intento que hacen de acomodarse. Estoy subrayando aquellos modos de modernismo que buscan tomar o rehacer el espacio público. Es por esto que *All that is Solid...* trata tan ampliamente de luchas y encuentros públicos, diálogos y confrontaciones en las calles; y es por ello que he llegado a ver en la calle y las manifestaciones símbolos primordiales de la vida moderna.

Otra razón por la que he escrito tanto acerca de las personas normales y la vida cotidiana en la calle, dentro del contexto de esta controversia, es que la visión de Anderson está muy alejada de ellos. Sólo tiene ojos para revoluciones internacionales e históricas y obras maestras de nivel mundial en la cultura; reclama las alturas de la perfección metafísica y no se digna en fijarse en algo de menos categoría. Esto estaría muy bien, supongo, salvo que se encuentra muy desdichado por la falta de compañía allá en las alturas. Pudiera ser más fructífero si, en vez de preguntarnos si la modernidad es todavía capaz de producir obras maestras y revoluciones, preguntásemos si puede generar fuentes y espacios de significado, de libertad, dignidad, belleza, gozo, solidaridad. Entonces tendríamos que confrontar la desordenada actualidad en la que viven los hombres, mujeres y niños modernos. El aire acaso sería menos puro, pero el ambiente será mucho más nutritivo; nos encontraríamos con que, siguiendo la frase de Gertrude Stein, existe mayor realidad allí. Quién sabe –es imposible saberlo de antemano–, a lo mejor hasta encontraríamos algunas obras maestras o revoluciones en vías de desarrollo.

Esto no es tan sólo un problema de Anderson. Creo que es un riesgo ocupacional para los intelectuales, con independencia de su política personal, la pérdida del contacto con la sustancia y el flujo de la vida cotidiana. Pero esto es un problema más grave para los intelectuales de la izquierda, puesto que nosotros, entre todos los movimientos políticos, tenemos por motivo especial de orgullo el que nos fijemos en las personas, en respetarlas y escuchar sus voces, en preocuparnos por sus necesidades, en unirlas, en luchar por su libertad y felicidad (esto es cómo nos diferenciamos –o intentamos diferenciarnos– de las diversas clases dirigentes del mundo y sus ideólogos, los cuales tratan a las personas a las que mandan como animales o máquinas o piezas en un tablero de ajedrez, o que hacen caso omiso por completo de su existencia, o que las dominan a todas enfrentándolas entre sí, enseñándoles que pueden ser libres y felices sólo a expensas de los demás). Los intelectuales pueden hacer una contribución especial a este proyecto continuo. Si nuestros años de estudio nos han enseñado algo deberíamos ser capaces de extendernos más allá, de observar y escuchar más atentamente, de ver y percibir por debajo de la superficie, de hacer comparaciones a lo largo de una gama más amplia del espacio y el tiempo, de captar configuraciones, fuerzas y relaciones ocultas, con el fin de mostrar a las personas que parecen y hablan y

piensan y sienten de modos diferentes –que se ignoran o temen mutuamente– la realidad de que poseen más cosas en común de lo que ellos creen. Podemos contribuir con visiones e ideas que provoquen en la gente un sobresalto de reconocimiento, reconocimiento de ellos mismos y de los demás, lo que unirá sus vidas. Esto es lo que podemos hacer para la solidaridad y la conciencia de clase. Pero no podemos hacerlo, no podemos generar ideas que acerquen las vidas de las gentes si es que perdemos el contacto con la realidad de esas vidas. A menos que sepamos reconocer a las personas, tal y como parecen y sienten y experimentan el mundo, jamás podremos ayudarlas a reconoecerlo ni a cambiar este mundo. La lectura de *El capital* no nos ayudará si no sabemos, además, leer las señales en la calle.

SEGUNDA PARTE
LECTURAS Y CONFIGURACIONES SOBRE LA MODERNIDAD

LOS PARADIGMAS DE LA MODERNIDAD*

Carlo Augusto Viano

1) LA DIFICULTAD CONCEPTUAL

Los conceptos historiográficos que refieren a épocas parecen atormentados por alguna dificultad interna, que hace difícil su exacta determinación. Algunos de ellos parecen contener como condición necesaria la autorreferencia. Tomemos el concepto de «antiguo» y de «medieval»: los autores del mundo antiguo no se designaban a sí mismos como antiguos, ni los eruditos hablaban de ellos mismos como hombres del medioevo. Los griegos podían considerar a los egipcios como antiguos, pero no considerarse ellos mismos antiguos, y los hombres del medioevo podían sentir la antigüedad clásica como un tiempo intermedio entre la antigüedad de los Patriarcas y la aparición de Cristo; pero se sentían hijos de nuevos tiempos. El concepto de moderno parece sin embargo implicar una autorreferencia: los modernos efectivamente han empleado este término para designarse. Pero la autorreferencia de este concepto no lo convierte, por esto, en más independiente que los otros conceptos historiográficos. Los modernos se designan con este término, pero en contraposición a hombres que pertenecen a otras épocas. Respecto a otros conceptos historiográficos, como clasicismo, cristianismo, iluminismo, sociedad industrial, etc., los conceptos «antiguo» y «moderno» que hemos citado

* Publicado por la revista italiana *Problemi del Socialismo*, núm. 5, mayo-agosto de 1985.

antes parecen constituir un sistema de términos conectados de manera sugerente o sugerida. Es verdad que difícilmente puedan ilustrarse los conceptos de la segunda familia (clasicismo, cristianismo) sin hacer referencia a realidades o conceptos históricos diversos, como siempre ocurre cuando se ilustra cualquier cosa; pero en este caso, además de la presencia de un núcleo descriptivo, constituido por la referencia a una serie de eventos, los términos a los cuales se hace referencia son relativamente independientes del concepto que se está ilustrando. En cambio, cuando se aplica el concepto de «antiguo» éste resulta una función de «moderno», que lo ha generado como término propio, de referencia, en tanto es difícil comprender el significado de «moderno» sin considerarlo a su vez como el producto de la diferenciación de «antiguo».

No quisiera insistir demasiado sobre estos aspectos puramente formales para no dar un relieve exagerado a particularidades que son significativas sólo dentro de ciertos límites. Pero sin duda la estructura conceptual de las categorías histográficas consideradas se une con algunos trazos típicos de su empleo efectivo. Por ejemplo, el carácter dual de los conceptos de antiguo y moderno puede explicar su ubicuidad. Los griegos pensaban que eran modernos respecto a los egipcios, los eruditos alejandrinos respecto a los artistas clásicos, los escolásticos medievales respecto a los filósofos antiguos, y así tantos otros. A la ubicuidad está ligado el carácter valorativo propio de estos conceptos. Atribuir el carácter de antiguo y moderno a uno y otro lugar de la historia significa, además, expresar aceptación o rechazo: contemplar algunos trazos del pasado como antiguo, o reivindicar del presente este o aquel otro factor.

Las características internas de los conceptos historiográficos que hemos delineado están quizás en la base de la complejidad de la categoría de lo moderno, de los significados frecuentemente diversos y a veces contrastantes que ella ha asumido. La conexión entre el uso propiamente histórico y su uso filosófico, ideológico ampliado, podríamos decir, es tal que alcanza hasta el lenguaje común, fuertemente cargado de tintes valorativos.

2) LA MODERNIDAD COMO DECADENCIA

Uno de los usos más antiguos y más obvios del concepto de modernidad es aquel relacionado con el significado de decadencia. Ya hemos apuntado que los griegos se consideraban modernos respecto de los egipcios, y a veces hacían esto reconociéndoles un aurea de superioridad a aquello proveniente de los antiguos. Esto era propio de reflexiones cultas, como las de Platón, y de particulares ambientes de la Atenas de fin del siglo V a.C. Siempre es difícil hacer conjeturas sobre la amplitud de estas convicciones, y está bien abstenerse de hacer consideraciones sobre la mentalidad de los griegos que exijan afirmaciones sobre lo que la mayor parte de los griegos hacían o pensaban. Se puede de todos modos inferir que en aquellas indagaciones cultas, las interpretaciones sobre la modernidad se colocaran sobre el fondo de una teoría de la decadencia. Un esquema semejante se encuentra por cierto en la cultura antigua, que tiene en Hesíodo un importante exponente y refleja enfoques difundidos en la cultura mediterránea de su tiempo: la historia de las

diversas edades de la humanidad, representadas por metales sucesivamente empobrecidos, del oro al hierro, es un motivo que se encuentra en diversas culturas. A esta mentalidad pertenece la interpretación de la historia política como distanciada del Estado ideal, que es propia de Platón, y que Platón probablemente había adquirido en contacto con la cultura erudita de la Atenas de su juventud.

Naturalmente éste era sólo un aspecto del asunto. Atenas representaba la Grecia que se había formado en la guerra contra Persia y que estaba construyendo una red de poder marítimo extensa e importante. El tema dominante no parecía ser aquel de la decadencia, aunque esta Grecia emergente buscaba en su propia tradición un referente importante, y a pesar de que Persia estaba ubicada sobre el fondo de un mundo antiguo, reverenciado y temido. Obviamente no faltaba quien buscaba iluminar otro tipo de relación con el pasado: aunque en esta otra variable se trataba no del pasado ilustre de Egipto o de Oriente, sino del pasado de los pueblos salvajes, de los trogloditas. Con respecto a esto los atenienses se sentían civilizados, fuertes, en la segura posición de las artes. Aquí actuaban otros esquemas, distintos de aquellos de la decadencia, esquemas modestos y familiares, como aquellos por los cuales el adulto sabe más que el niño, por cuanto es el más instruido con respecto al que no lo está.

Los filósofos como Platón y Aristóteles intentaron establecer un compromiso distinto entre los diversos modos usados para imaginar la posición del presente frente al pasado: pensaron que se encontraban en un momento de decadencia política y de progreso del conocimiento. La sociedad griega había llegado a un punto crítico, pero la filosofía era la heredera de una larga tradición que comenzaba con aquel reducido saber del cual los primitivos aún disponían y que atravesaba las grandes tradiciones de los egipcios y de los persas. Uno de los modos empleados por los filósofos para conciliar los diversos esquemas fue la adopción de una imagen cíclica de la historia, por la cual el punto de máximo desarrollo del saber coincide también con el punto de inicio de la decadencia. Esta idea de ciclo ha influido ampliamente en la filosofía antigua hasta los estoicos, mientras que la contraposición entre acumulación del saber y rechazo de la sociedad ha caracterizado la filosofía epicúrea.

Se ha especulado mucho sobre la idea del tiempo, que sería cíclica entre los griegos y lineal para la cultura cristiana. En realidad el modelo cíclico es propuesto por algunos filósofos griegos para vincular diversos modos de entender la historia. Pero estas especulaciones se muestran impotentes ante algo tan misterioso como la intuición o la imagen del tiempo. En cambio es verdad que *La Biblia* presenta modos propios de utilizar la referencia al pasado, quizás más de un modo, quizás modos distintos y no seguramente compatibles. Un punto de contacto entre ambas visiones es ciertamente la presencia del esquema de decadencia, que parece común a la tradición griega y a ciertos libros proféticos, sobre todo los tardíos, como el libro de Daniel. Pero en estos últimos, la decadencia es atribuida al mundo (dentro del cual Israel está inserto) y precisamente la decadencia de ese mundo es vista como la condición para la sublevación redentora de los hebreos. Aquí no está incluido el concepto de moderno; no obstante, hay una relación de ruptura entre pasado y presente.

Más allá de los esquemas complejos, como aquellos cíclicos usados por los

filosófos, la interpretación de la modernidad como decadencia ha dejado una profunda huella. Ella está en la base del clasicismo, del mismo clasicismo antiguo, que tiende a aislar momentos del pasado como momentos áureos, de los cuales los tiempos modernos se han separado. Es un esquema que agita a Alejandría, pero también a Roma, y que inspira amplios trazos no sólo de la cultura literaria, sino además de la histórica y política. Incluso cuando se insiste sobre el progreso de los tiempos modernos respecto a aquellos antiguos, al menos en la acumulación del saber, se usará la metáfora de los antiguos como gigantes, sobre la espalda de los cuales los modernos se han encaramado. Los modernos son más pequeños que los antiguos. La decadencia garantiza una continuidad dentro de la cual se resuelve la innovación.

Cuando el término «moderno» asume una *localización* precisa y tiende a designar el inicio de una nueva edad, que está en relación de discontinuidad con lo antiguo, la función del concepto de decadencia conserva todavía una importancia esencial. La modernidad sigue siendo vista como decadencia y como separación del pasado. No obstante la decadencia muta su propio aspecto: ésta no aparece ya necesariamente ligada al alejamiento de los tiempos antiguos, aunque dicho alejamiento constituye el presupuesto. La decadencia no es un hecho necesario, aunque constituya un acontecimiento histórico relevante. Es la falsa cultura de las órdenes monásticas y de los grandes sistemas del mundo medieval la que ha extremado la imagen del mundo antiguo. Nuevos centros de poder político, como los señores o los soberanos desvinculados del imperio, nuevos centros de cultura como las cortes, las cancillerías del papado del siglo XV, son los que expresan su rechazo al mundo medieval considerándolo una corrupción del patrimonio antiguo.

Pero justamente este modo de entender la relación con el pasado permite articular el concepto de decadencia con aquel otro de recuperación. La antigüedad clásica es un momento lejano, cancelado, perdido; pero al mismo tiempo ella es recuperable y se la debe hacer revivir. La modernidad se configura como retorno, aunque esta vez la imagen cíclica no emerge en primer plano. El retorno se configura como recuperación directa de un momento culminante que se ha perdido: no ya como el inicio de un proceso. La fusión de lo antiguo y lo nuevo, la presentación de lo antiguo como nuevo, la ruptura con el pasado reciente (entendido como retorno a un pasado más remoto) caracteriza la modernidad de los humanistas, y la primera localización relativamente estable del concepto de «moderno». Esta fusión de aspectos aparentemente contrastantes se encuentra en la base de los diversos usos que de ella se han hecho. El humanismo francés repuso nuevamente la imagen de ciclo, conectada con la idea de migración del centro de la civilización, de Italia a Francia. El humanismo religioso ha trasladado la idea de retorno de la antigüedad clásica a un cristianismo originario o directamente a un mundo bíblico.

De este haz de motivos se separan diversas imágenes de la modernidad: aquella de la modernidad como repetición, aquella de la modernidad como *renovación*, aquella de la modernidad como *progreso*.

3) RENOVACIÓN Y PROGRESO

Una vez substraído el referente clásico-humanístico a la idea de retorno, ésta termina por asumir nuevos contornos y contenidos. La idea del retorno, que habita en los fermentos y pliegues religiosos del mundo cristiano y que en parte opera en la Reforma, es mucho más variada e indeterminada que aquella de los humanistas, quienes tenían una idea relativamente simple del mundo antiguo. El retorno entendido en términos religiosos es el retorno al cristianismo originario, al cristianismo bíblico, a un cristianismo originario reinterpretado con los ojos de los humanistas. La idea de que monjes, maestros de escuelas y estudiosos iletrados habían deformado la imagen del mundo antiguo podía ser generalizada, y por lo tanto podía ser usada para interpretar el mundo cristiano como fruto de una colosal traición del mensaje evangélico. Sin duda también se podía argumentar lo contrario, sostener que la idea de desvirtuación religiosa estaba en la base del humanismo laico y clasicista: la crisis del papado avignonense y los movimientos religiosos entre el *Trecento* y el *Quatrocento* pueden haber tenido una función esencial en la formación del humanismo literario.

Pero no es ésta la cuestión. La gran variedad y la relativa indeterminación del estado originario que los movimientos religiosos exponen tienden a dar una fisonomía diversa a la propia imagen de la modernidad como retorno. El estado originario es para algunos aquel del hombre caído, que ningún instrumento puramente ritual o ninguna intervención sacerdotal puede modificar. Pero el cristianismo originario es también aquel que presupone el fin de los tiempos oscuros y de la ley ceremonial del pueblo hebreo. La «libertad cristiana» puede ser entendida como total obediencia y completa impotencia de la criatura en manos divinas, o como confianza en la capacidad de amor de los hombres. Los viejos temas proféticos del fin de los tiempos y de la palingénesis pueden ser utilizados para interpretar un estado histórico (el nacimiento del cristianismo desde el hebraísmo) nunca enteramente realizado y al cual se debe retornar. Los caracteres palingenéticos atribuidos al estado originario tienden a transferirse directamente a los tiempos modernos, donde aquel retorno debería operar. Una nueva devoción, hecha de amor y liberada de la superestructura de la iglesia del clero, puede producir una nueva naturaleza tocada por la gracia divina.

Un poco más allá, por debajo de las diversas figuras de retornos, se delinea un término genérico, común, que constituye la condición en la cual el retorno va delineando sus significados.

La antigüedad clásica a la cual miran los humanistas, juristas, historiadores, diplomáticos, hombres políticos cultos (como un lugar al cual retornar) no es siempre la misma: la Roma de Valla o Bruni no es la misma que aquella de los humanistas que gravitan alrededor de los Visconti o en la corte papal, ni aquella de Maquiavelo o de Bodin, y ni siquiera aquella de Montaigne. Y la figura de hombre que es buscada en esos diversos paisajes no es precisamente siempre la misma: de Petrarca a Erasmo, a Montaigne, el modelo humano varía, y mucho. Lo mismo sucede en el terreno religioso. Además, ambos procesos tienen relación, pero no clara y coherente. No es difícil pensar que más allá de todas las tierras del retorno existe otro territorio, una especie de zona plana, sin ciudades ni edificios; o tal vez

algo como el fundamento de los edificios antes de que éstos surjan. No es difícil dar el nombre de «naturaleza» a una matriz de este género, porque este significado de «naturaleza» existe en la herencia clásica que manejan humanistas, teólogos, historiadores, políticos y juristas.

Esta metáfora de la naturaleza se hará popular en la filosofía que clásicamente se conoce y se presenta como moderna. Descartes pensará en volver a la inteligencia natural que se distribuye entre todos los hombres, y considerará la naturaleza como absoluta uniformidad. Locke hablará de los fundamentos del edificio de nuestro conocimiento y de nuestras creencias. Pero por todas partes se comenzará a querer desmontar los edificios doctrinales que las escuelas monásticas habían construido y que teólogos y juristas habían utilizado en sus trabajos. Como los literatos de las cortes se habían opuesto a los teólogos de la universidad y a los monjes retóricos, artesanos, artistas, astrólogos y alquimistas creen ver en las estructuras del saber escolástico un impedimento al justo reconocimiento de su status. Hacer referencia a esas formas del saber, y a su incompatibilidad, se convierte en un modo de refutar el saber escolástico y de delinear la referencia a una nueva naturaleza originaria, de la cual es posible libremente extraer saber y poder.

La filosofía moderna usará un instrumento importante para cumplir esta operación: elaborará una *teoría de los prejuicios*. Existen errores sistemáticos, es decir generales y no ocasionales, que los hombres reiteran y de los cuales es posible liberarse: la teoría baconiana de la Idola, aquella cartesiana de la duda metódica, o aquella spinoziana del *emendatio intellectus*, son distintos perfiles de esta teoría. La nueva filosofía se propone delinear un itinerario de retorno a la naturaleza y un panorama de la misma al cual hacer referencia. Unos y otros son todo lo contrario a lo uniforme. Bacon era un político con formación jurídica, entusiasta de las invenciones, Descartes partía de las grandes construcciones de la geometría griega poseuclidiana, Spinoza buscaba fundir una visión geométrica del mundo con una visión religiosa. Los contenidos de los distintos filósofos no eran compatibles: Bacon no apreciaba las matemáticas, y Spinoza, como Hobbes, regresaba a Euclides (que Descartes no había considerado) como el único modelo de saber matemático. Pero estos filósofos tenían en común una cosa: la confianza en la construcción de un saber definitivamente libre de errores fundamentales, de ilusiones fruto de la subjetividad, el acceso a la naturaleza como fuente de un nuevo saber y un nuevo poder.

Este tipo de saber configuraba la situación nueva: el retorno, que era fundamento de la modernidad, era un retorno no a un estado real, histórico, antes vivido, sino a un estado ideal, originario, ya no recuperable directamente. Sí, en cambio, a través de algún itinerario a lo largo del saber existente. Este itinerario debía hacer surgir un nuevo estado, dotado de nuevo equilibrio y distinto de todos los otros. Desde un cierto punto de vista el nuevo estado era estacionario, porque era una garantía contra los prejuicios, contra los errores fundamentales; que habían hecho recaer a la humanidad en una ignorancia capaz de contaminar toda forma de saber. Por otra parte, la nueva condición instaurada por el nuevo saber tendía a evolucionar: el nuevo saber era capaz de desarrollo y de crecimiento. De esto nace la idea del progreso y de la modernidad como progreso indefinido.

4) LA INTERPRETACIÓN DE LA MODERNIDAD

Sería difícil atribuir una teoría coherente, poderosa y no episódica del progreso, como se encuentra en Condorcet y aún en Voltaire, por no hablar de Locke, Descartes o Bacon; mucho menos podría ser ella imputada a la cultura moderna literaria y humanística, ni aún a aquella historiográfica y política. El fondo de la teoría de Condorcet era una teoría de las formas de organización socioproductiva que derivaba de la cultura del *Settecento* y de Turgot. Había en estas teorías un fuerte planteo naturalista, que tendía a hacer retroceder todo el debate sobre las relaciones entre modernos y antiguos y sobre la degeneración de la cultura antigua, que había caracterizado el momento originario de la cultura moderna. Desde luego parecía predominar el esquema que veía surgir la sociedad moderna de las transformaciones internas de la sociedad pastoral y agrícola: un esquema en el cual el referente bíblico resultaba importante, *La Biblia* era, bajo este punto de vista, una suerte de texto de antropología evolutiva, en tanto contenía la historia de un pueblo en la edad del pastoreo y del patriarcado.

Turgot y Condorcet eran sólo dos representantes de un intento de interpretar el carácter y la identidad de la edad moderna a partir de un marco histórico más general (no sólo construido sobre la bipolaridad de antiguo y moderno) y en el que los campos considerados eran mucho más amplios. En este marco los aspectos institucionales tenían un significado particularmente importante. Turgot había puesto en relación las formas sociales, las políticas, las económicas y el tipo de saber. Condorcet había dado forma sistemática a estos principios, transformándolos en una teoría acabada. Montesquieu había insistido sobre los aspectos institucionales, políticos y morales que diferencian el mundo antiguo del moderno, y había adjuntado a dicho cuadro el mundo oriental. La escena moderna construía, en esta perspectiva, un modo global de organización, en el cual se subrayaban en un momento elementos jurídicos, en otro políticos, en otro económicos, etc. La individualización del tipo de estructura de la sociedad moderna respecto a otros tipos de sociedad (en primer lugar respecto a la antigua) se convertía en uno de los modos por los cuales el tiempo moderno tomaba explícitamente conciencia de sí mismo, como tiempo moderno.

Dentro de esta estructura se desvanece la interpretación de la modernidad como retorno a lo antiguo, y en general como retorno, mientras cobra cuerpo y fisonomía aquello que en la lógica del retorno aparecía como deformación o corrupción de lo clásico. Es notorio que la *Philosophie de l'histoire* y después *Essai sur le moeurs*, de Voltaire, nacen del intento de responder a la pregunta de Madame de Chatelet sobre la naturaleza y el significado del medioevo. Para Voltaire y Madame, aquel período podía aparecer todavía como un tiempo oscuro dominado por la superstición y el poder religioso. Sin embargo, en la misma obra de Voltaire asoma la idea de que en aquella edad se sitúa la primera aparición de los tiempos modernos. Como tentativa de ampliar el horizonte histórico tradicional, fundado en *La Biblia* y en la historia romana (incluyendo consideraciones de los chinos, indios y de la humanidad primitiva reflejada por la imagen de los salvajes de América), Voltaire dejaba atrás la contraposición entre antiguos y modernos, instituyendo en cambio en el año mil el inicio de los tiempos nuevos. La edad moder-

na era un nuevo acontecimiento histórico que tenía su origen en la barbarie. La vieja correlación entre antiguos y modernos que había inspirado la famosa *Querelle* se modificaba. Ahora el problema de la correlación se asentaba entre la superioridad técnica del mundo moderno y la supervivencia de la cultura literaria clásica. Los dos términos de la correlación aparecían como el producto de dos historias diferentes, sucesivas en el tiempo. Y el problema del arte constituía un típico problema de superposición de las dos historias.

Dentro de esta perspectiva los tiempos modernos ya no eran el comienzo de una historia nueva, tampoco de un retorno, sino la madurez de una nueva historia. Si Petrarca, como Descartes, podían sentirse en el umbral de tiempos nuevos, Voltaire y Hume se sentían en la plena madurez de la edad moderna. En esta situación, cuando se asume la convicción de haber alcanzado la madurez del tiempo moderno, nacen los intentos de diseñar la esencia y la verdadera naturaleza de lo nuevo. En este momento los programas explícitos e implícitos con los cuales los tiempos nuevos habían propugnado el retorno (a una edad histórica determinada, a una imagen suya, o a la naturaleza) eran reinterpretados, aproximados y acaso comprimidos en el intento de hacer algo único, o de construir desde ellos una historia coherente. Sistematizaciones como aquellas de Condillac o de Condorcet son significativas desde este punto de vista.

5) LO ANTIMODERNO

Precisamente la consideración de la edad moderna como la culminación de una nueva historia, que tiene orígenes propios en la crisis de la sociedad antigua, se convirtió en uno de los instrumentos esenciales para el rechazo de la modernidad. Si aquello que expresaba la modernidad era una historia totalmente nueva respecto de la historia antigua, entonces fracasaba cualquier tentativa de reconducir lo moderno a lo antiguo. Se podía incluso reconocer la superioridad de lo antiguo, sin que eso se convirtiera en un peligro o amenaza. Una vez cerrado lo antiguo en sí mismo, podía retomar legitimidad la posición central de *La Biblia*. Si Voltaire había tratado de eliminar el cuadro historiográfico de Bossuet, la operación antimoderna se configuraba como intento de devolverle centralidad a *La Biblia*. La diferenciación entre las dos historias, la clásica y la moderno-barbárica, atemperaba la embarazosa superioridad del mundo clásico. Al mismo tiempo, la historia moderna se convertía en una historia bárbara, en muchos aspectos cercana a la barbárica historia del pueblo hebreo. Todo esto le servía a un personaje como Herder para negar que el presente, su presente, la cultura del *Settecento*, fuese la madurez de los tiempos modernos, y para depositar en el futuro el cumplimiento de la modernidad. Por esta vía, Herder negaba que la modernidad coincidiese con aquello que Voltaire había colocado en el centro del tiempo nuevo: Newton y el nuevo saber. El tiempo moderno debía encontrar su cumplimiento, su propia centralidad y la propia armonía interna; y debía encontrarla en el terreno religioso.

El traslado de la maduración de los tiempos modernos hacia el futuro es uno de los instrumentos para negar esa misma cultura que tenía la pretensión de ser

cultura moderna. Herder daría a este motivo un contenido esencialmente bíblico, que tendrá inmensa fortuna y se convertirá en un ingrediente fundamental para interpretar la cultura moderna como hija del protestantismo, o como fruto de la secularización de los contenidos religiosos. Una operación análoga cumplirá Comte, relegando la edad moderna clásica a la posición de época crítica, y ubicando en el futuro la llegada de una época positiva, en la cual los tiempos modernos encontrarán la plenitud a través de la conciliación de religión y ciencia. Un planteo similar cumple Marx, fundándose en los modos de producción, que habían servido a Turgot y Condorcet para construir una teoría del progreso contenida dentro de la modernidad, entendida ésta como un estado estable.

En general todas las teorías antimodernas criticaron aquella época que Comte llamaba crítica por su pretensión de presentarse como la madurez de los tiempos nuevos, haciendo hincapié en los orígenes medievales de la modernidad. Respecto al medioevo, la modernidad había introducido escisión y rupturas, elementos negativos que sólo el futuro podría subsanar. El futuro puede ser una nueva centralidad religiosa, una ciencia conciliada con el sentimiento, un estado social, la revolución proletaria o una transformación del espíritu del hombre. Lo importante es reconocer en la fase inicial de la modernidad un momento de escisión, de anarquía, de alienación, de reducción del espíritu a la materia. La recuperación de la tradición se enlaza a la interpretación de la modernidad como una historia en sí, nueva, que tiene sus orígenes particulares en el medioevo. La formulación de doctrinas antimodernas tenía cierta conexión con el problema del arte. Algunos programas habían nacido sobre el terreno de la cultura literaria y habían propuesto el retorno a lo antiguo entendido sobre todo como ideal literario. Precisamente estos programas partían del presupuesto de que el único arte posible era el clásico, al que se debía retornar. Pero la civilización moderna clásica se había encontrado frente al problema de la posibilidad de pensar un arte propio y justificarlo. ¿Era posible una poesía moderna, un teatro moderno, una épica moderna? De hecho los modelos clásicos continuaron actuando categóricamente, el único tipo de arte que nace independiente del arte clásico fue la música y el teatro musical. Pero está claro que las mismas formas de arte clásico que eran representadas tenían ahora otro tipo de vida, formaban parte de otra cultura y eran gozadas de otro modo. El pasaje de la poesía prosódica a la poesía métrica era un indicio importante, que se unía a la música moderna y al teatro musical moderno. La misma prosa estaba mutando. El diálogo filosófico declinaba junto con la prosa oratoria, mientras emergía el tratado escrito con método, y rápidamente propuesto como género culto, pero de extensa lectura: un hecho que favorecía la aceptación de la narración como género noble.

Las teorías antimodernas buscaron negar la posibilidad de crear un arte moderno paralelo al antiguo. El arte moderno podría ser sólo imitación del antiguo. En cierto sentido el neo-clasicismo teorizó aquello que en gran parte había acontencido y representa un núcleo teórico ampliamente presente en la cultura moderna. Pero también teorizó la superioridad del arte antiguo como ideal inalcanzable, mientras gran parte del clasicismo operante estuvo, de hecho, construido sobre la ilusión de alcanzar realmente el ideal clásico. Mientras los clasicistas tradicionales habían pensado siempre en retornar los modelos clásicos para hacer aquello que Grecia

y Roma habían hecho, por ejemplo para imitar la naturaleza, los neoclasicistas sostenían que la única tarea posible era imitar el arte clásico. El problema de crear un arte moderno podía ser afrontado sólo reconociendo la superioridad de lo clásico, y buscando su imitación.

El neoclasicismo generó dos consecuencias que no había previsto. Por un lado una teoría estética general, sobre la base de la cual el arte no es nunca imitación de la naturaleza, sino siempre imitación de formas. Por el otro (y esto es lo que aquí más interesa) que el único arte moderno posible es aquel que imita al arte clásico, entendido como un perfecto sistema de formas. La consideración sobre la modernidad como decadencia abría un espacio para otorgarle un lugar específico al arte moderno.

6) LA REABSORCIÓN DE LO ANTIMODERNO

Los motivos que había enunciado Herder en su polémica contra la modernidad se convirtieron en canónicos en las interpretaciones sucesivas de la edad moderna, que frecuentemente fueron construidas con materiales tomados de aquella polémica, a veces con el intento de anular sus efectos. Herder había insistido sobre aspectos de escisión y disonancia que la cultura del *Settecento* y el *Settecento* contenía en su seno: sobre la materialización y mecanización del hombre que esto implicaba. Pues bien, precisamente, a estas acusaciones era necesario responder.

Muchas respuestas retornaban los términos de la posición herderiana: los orígenes de la modernidad estaban en la barbarie germánica, y el centro en torno al cual lo moderno podía recuperar una unidad orgánica propia era un cristianismo renovado a través de los caminos marcados por la Reforma. Germanismo y protestantismo estaban en la base de la interpretación hegeliana. Si Herder, en pleno *Settecento*, podía indicar como deber del futuro el cumplimiento de la modernidad, como nueva época histórica nacida de la Roma caída y del mundo bárbaro-cristiano, Hegel podía presentar como presente, o como futuro inminente, la realización de la perspectiva herderiana. En las manos de Hegel el tema de la libertad, como característico de la edad moderna, se convertía en central: el mundo moderno es el mundo de la libertad como derecho propio de todo hombre, pero además como interioridad. El germanismo proporcionaba el modelo de la comunidad de los libres, mientras el protestantismo aportaba las dimensiones de la interioridad. De esta manera, Hegel podía presentar la cultura moderna satisfaciendo las condiciones planteadas por Herder. Los tiempos modernos se convertían en una época histórica consumada, con un centro propio, conciliada consigo misma, organizada.

El tema de la libertad, y el de la confrontación de la libertad en el sentido moderno con respecto a la libertad de los antiguos, se había transformado en tema central, y en parte constituía una herencia del mundo en el cual la cultura *settecentesca* había tratado de entenderse a sí misma respecto al mundo clásico. Pero ahora ese tema era absorbido en otros. Y, sobre todo, ahora parecía que desde la modernidad era preciso encontrar una fórmula interpretativa que uniera los diversos aspectos que la cultura del *Seicento* y del *Settecento* había dejado emerger y con los cuales se había interpretado, para garantizarse una férrea unidad. En la dirección abierta por Herder, el tiempo moderno terminaba convir-

tiéndose en ese tiempo garantizador de la autocentralidad (en sentido fuerte).

El propio mito del progreso era ahora reformulado en términos herderianos: si la autocentralidad debía ser el carácter propio de las épocas históricas, ninguna época la había realizado tan perfectamente como la moderna. La antigua podía aparecer simplemente como la prefiguración de la modernidad: una edad en la cual la autocentralidad perfecta había sido realizada de modo ingenuo. Y el medioevo podía ser entendido como el momento en el cual nace (de una manera no consciente todavía) la nueva forma de libertad que sólo los tiempos modernos harán madurar.

Las teorías propiamente historiográficas sobre la modernidad usarán las alternativas que las posiciones herderianas, y los intentos de responder a ellas, habían puesto en juego. La relación de oposición y de reordenación respecto a la antigüedad permitirá que ésta sea considerada contemporáneamente como una realidad totalmente distinta de la moderna (que goza de autonomía propia) aunque aquélla, precisamente por haberse ya cumplido, continúa actuando como modelo en el que la modernidad también debe convertirse, para realizarse como época histórica autónoma. Dificultad análoga presentará la correlación con el medioevo, ahora considerado como el comienzo de la vivencia histórica que pone en escena a la modernidad, pero con la necesidad de diferenciarse en el momento en el que alcanza la madurez.

Dificultades de este orden se encuentran en la base de las fórmulas genéricamente historicistas, que reivindican de la cultura moderna en su madurez no tanto el descubrimiento de la historia, sino el descubrimiento de la primacía del conocimiento histórico. Esta tesis es todavía una herencia de las concepciones herderianas y hace de la historia una forma de conocimiento que el espíritu tiene de sí mismo. El historicismo tiende a interpretar la modernidad como una época que realiza la máxima apertura hacia las otras épocas: dotada por lo tanto de una cultura que tiene, en la comprensión de la realidad histórica de sí y de las otras, su propia esencia. La edad moderna se convierte en una época tendencialmente vacía, en la cual la autocentralidad coincide con la comprensión de las otras.

Pero, justamente, la cultura historicista, sobre todo con Weber, parece retornar un tema en el cual la cultura *seiccentesca y settecentesca* se había reconocido. Ella vio en el nacimiento de la ciencia moderna y en el desarrollo de la producción manufacturera el carácter típico de la modernidad. Pero también intentó ligar estos aspectos con el protestantismo (según modelo típico de la posición antimoderna) y buscó una fórmula única a través de la cual contener diversos aspectos de la cultura moderna clásica, como el nacimiento del saber naturalístico y matemático moderno, el origen de la sociedad industrial, la reforma protestante, etc. En esta encrucijada nace la interpretación de la modernidad como racionalización, según un esquema que transforma el obrar historiográfico y sociológico, las construcciones metafísicas y los diagnósticos filosóficos.

Existe un aspecto de la cultura antimoderna que se demostró más complejo y rebelde. Es la interpretación del arte. La cultura antimoderna está estrechamente ligada al clasicismo, el cual a su vez había planteado el problema del arte moderno de modo dramático, negando, al parecer, la posibilidad de cualquier arte que no fuese el clásico. Si quiere afirmarse no sólo como imitación del arte clásico, el arte moderno debe ubicarse como antítesis de aquél. Debe abandonar el ideal de la perfección, atribuido precisamente al arte clásico, para buscar más bien la expre-

sividad. Debe reconocer que el valor propio no está en la mesura, sino en la desmesura. Debe buscar no tanto la afirmación de aquello que no vale, sino el predominio trágico e irónico de aquello que vale. Debe atender no tanto a los héroes, sino a los hombres comunes. El arte moderno concluye, por eso, definiéndose a través de la negación del arte clásico. El presupuesto parece ser aún aquel clasicista, una vez eliminada la solución imitativa.

No tiene que asombrarnos que a partir de este derrotero se haya planteado el tema de la imposibilidad del arte moderno; se comenzará con la muerte del arte. Cuando los temas herderianos son utilizados para construir una teoría de la modernidad que pretende ser positiva, una manera de salir de la impostación neoclásica (que considera el arte antiguo como el único posible) es la de declarar la muerte del arte en la plena madurez de los tiempos modernos. En este sentido se puede incluso utilizar la vieja metáfora del arte como una actividad propia de la infancia de la humanidad. Pero los temas herderianos emergerán de manera más notoria cuando se declare la incompatibilidad de los dos componentes de esa perspectiva: la neoclásica y aquella que hace del mundo moderno un nuevo acontecimiento histórico. Bastará insistir en el hecho de que esto nuevo no se conciliará ya con el mundo clásico, bastará atribuir al mundo moderno aquello que Herder atribuía a una sola de sus fases para hacer del mundo moderno el lugar de la mecanización y de la escisión, privándolo de aquel cumplimiento armónico que Herder le asignaba como futuro. Los tiempos modernos, vistos como tiempos de la ciencia y de la industria, admitirían sólo un arte distorsionado, alusivo, destructivo.

7) EL FIN DE LA MODERNIDAD

Las imágenes que las posiciones antimodernas daban de la modernidad la mostraban colmada de tensiones, que anunciaban llevarla a su crisis. La problemática resultaba a propósito del arte, que aventuraba configurarse como un aspecto trágicamente imposible de la cultura moderna, o bien como expresión de su disolución. Y la disolución podría sobrevenir, de no verificarse el futuro inminente que Herder, Hegel, Comte o Spencer, o tantos otros, auspiciaban y preveían para la modernidad. Bastaba que la base científica y tecnológica no tuviese el suplemento propio del espíritu para que el fin de los tiempos modernos se hiciera realidad. El motivo herderiano, que había hecho actuar al espíritu bárbaro y al desarrollo de la ciencia como dos componentes en conflicto del espíritu moderno, está en la base de la espera del fin de la cultura moderna: basta no proveer más una integración de ellos *al interior de la modernidad.*

El fin de los tiempos modernos estuvo anunciado de diversas maneras, pero siempre como escisión: entre sistema social convencional y sistema tradicional, entre barbarie y desarrollo técnico, entre solidaridad orgánica y solidaridad segmentada, entre racionalidad y valores. En el fondo de todo esto subyace la disonancia estructural de la modernidad, que la teoría antiluminista había subrayado. Y no por casualidad la base estética es casi siempre uno de los ingredientes más importantes de la teorización de la nueva época, la posmodernidad. La predicción del fin de la modernidad es casi siempre fruto de interpretaciones históri-

cas simplificadas, obtenidas reduciendo a una única forma aspectos dispares y complejos de la realidad moderna y también desde imágenes simplificadas de las propuestas alternativas a lo moderno, como la sociedad primitiva, la comunidad medieval o las economías no industriales.

En realidad muchos de los aspectos de la cultura moderna que anuncian marcar su fin pertenecen en verdad a la cultura moderna clásica. El motivo de la crisis de la modernidad resurge en Rousseau y se radicaliza en autores como Ricardo y Malthus, surgidos de una amplia literatura sobre la crisis de la sociedad industrial en estado naciente. Mientras, en cambio, fórmulas que identificaban la cultura moderna con la expresión de la burguesía, con la racionalización introducida en toda forma de vida, con el nacimiento de la sociedad mercantil, carecen de atención.

La polémica sobre la modernidad y sobre el fin de la misma es en gran medida una polémica contra la sociedad industrial, vista con los ojos de la cultura tradicionalista, aquella que tiene sus gérmenes en la cultura *settecentesca*. En gran parte los instrumentos de los cuales se sirve son aquellos formulados por dicha cultura: la atribución de una escisión interna a la modernidad entendida esencialmente como visión mecánica del mundo, el desplazamiento moderno de la idea de redención (y de su cumplimiento) hacia el futuro, la negación de la autocontención para el realizarse de la cultura moderna. Es obvio que estas teorías son un cuestionamiento a los filósofos del progreso: pero se trata frecuentemente de teorías del progreso construidas en clave antimoderna o utilizando posiciones antimodernas.

Los usos valorativos del término «moderno» se presentan siempre de un modo fácilmente criticable. Ellos tenderían a dar una ingenua valoración positiva en función de algún orden cronológico para considerar el presente siempre mejor que el pasado. Pero es obvio que en la realidad las teorías del progreso nunca son tan simples y procuran considerar el presente producto del pasado, con algún contenido preciso: el conocimiento científico, el mejoramiento económico, la ampliación de la libertad, etc. Lo mismo hacen las teorías sobre el fin de la modernidad: intentan trasladar el acento sobre el futuro, sobre la edad que sucederá a la modernidad. También en este caso no es el simple esquema formal el que cuenta, sino determinados aspectos que son atribuidos al futuro. Se puede tener la tentación de teorizar haciendo hincapié en la correlación entre el ordenamiento cronológico implícito en estas categorías y los contenidos a los cuales ellas se refieren, insistiendo sobre la teoría del progreso o sobre la crítica de ella, sobre el desplazamiento de la atención hacia el presente como fruto del pasado, o hacia el futuro como superación del presente y de sus problemas. Pero no son éstos los aspectos importantes. Cuando se insiste sobre lo moderno en cuanto tal, sobre lo posmoderno, cuando se especula sobre las simples relaciones cronológicas, se hace hincapié, la mayoría de las veces, en interpretaciones simplistas de las realidades que se quieren poner en confrontación. Se congela a la edad moderna en una fórmula unitaria, esquelética, o se utilizan ciertos aspectos de la cultura moderna como instrumentos de reconstrucción posmoderna: de la hermenéutica a la teoría del arte. Es verdad que las categorías cronológicas historiográficas se distorsionan rápidamente cuando pasan a localizarse. Así, la antigüedad se ha convertido en la clásica, la edad moderna se ha convertido en un período cronológico preciso y el nacimiento del medioevo ha exigido la necesidad de distinguir nuestra

cultura de aquella moderna clásica. En parte se trata de accidentes banales del uso lingüístico, como sucede a menudo.

Pero tal vez se trate también de alguna otra cosa. Ciertamente se podrían tomar los conceptos historiográficos cronológicos en sentido puramente descriptivo y no funcional y prestar atención sobre todo a los contenidos a los cuales estos conceptos remiten. Pero es necesario no olvidar que son justamente las referencias cronológicas las que en esos contenidos han servido sobre todo en la cultura que llamamos moderna para darse un orden, o más de un orden. Esta cultura ha inventado la antigüedad clásica como tierra del retorno, y después al medioevo como comienzo de un nuevo acontecimiento histórico. Sin estas imágenes de ordenamiento cronológico la cultura moderna estaría privada de una estructura propia fundamental. Sólo sobre el armazón de estas imágenes ella ha podido construir los mitos de la decadencia, del retorno, de la reanudación, de la barbarie y de la civilización. Por otra parte, es necesario reconocer que estos conceptos historiográficos funcionan como funcionan otros conceptos historiográficos. A veces las entidades historiográficas se conocen sólo por la diferencia: mundo antiguo y mundo moderno han comenzado a asumir fisonomía cuando han comenzado a distinguirse, tal vez a través de las improbables perspectivas del retorno del segundo al primero. Después, sus imágenes se han desvinculado de una primera relación ingenua. Se hicieron más independientes las unas de las otras, hasta llegar a la tesis de la completa diferenciación entre un mundo y otro. Una tesis que, tomada al pie de la letra, podría comportar la consecuencia de la absoluta inaccesibilidad de una edad por parte de la otra. Pero en la práctica historiográfica estos conceptos siempre tienen un valor instrumental. Son usados siempre (tal vez de un modo un poco impropio y metafórico) para conocer objetos dudosos, evanescentes, nunca directamente observables: aproximaciones y metáforas son nuestro pan cotidiano. Pero aquello que no se debe hacer es olvidar estas cosas, y tomar los objetos historiográficos y los conceptos relativos como entidades o instrumentos seguros para construir sobre ellos teorías o programas, que a su vez proyecten sobre el objeto histórico ulteriores simplificaciones. Los problemas de nuestra cultura, de la correlación con nuestra herencia cultural reciente y con aquella lejana pueden recibir cierta iluminación desde el conocimiento de esa herencia y de los instrumentos con los cuales ella se ha formado y que nosotros conocemos. Pero de este conocimiento no deriva ninguna solución obligada, ningún argumento a favor de esta o aquella solución de los problemas de nuestra cultura; no es necesario, a partir de esto, construir fetiches del pasado. No hay nada de malo en proponer recuperar a Parménides o a Nietzsche: basta con decir que son recuperables, sin transformar en figuras de cartón la edad antigua o la moderna con generalizaciones de poco valor. Estas edades, como todas las realidades históricas, son situaciones complejas, sobre las cuales se pueden hacer generalizaciones, pero de tipo historiográfico, sin ninguna extrapolación en el dominio teórico.

TRANSFORMACIONES DE LA CULTURA MODERNA*

Eduardo Subirats

La idea de modernidad surge al mismo tiempo que la de progreso, y está indisolublemente unida a ella. Ya desde un punto de vista semántico lo moderno se identifica con lo nuevo y presupone, con ello, un principio revolucionario de ruptura, esto es, de crítica, renovación y cambio. La modernidad es una edad histórica de transformaciones y quebrantamientos; es consustancial con la crisis. Modernidad, crisis y progreso son los términos de la ecuación que distingue a nuestro tiempo.

La idea de progreso es relativamente reciente. La concepción mitológica y religiosa de la historia es cíclica y determinista. Nada nuevo puede emerger bajo el cielo de los antiguos dioses. La fe en el progreso surge cuando la sociedad, la cultura, la historia son comprendidas como obra humana. De ahí que la noción de progreso naciera al lado de la creación, y en sus formas artísticas en primer lugar. Cuando, en el renacimiento, Vasari relata la historia de los pintores y escultores italianos, lo hace así en unos términos de desarrollo ascendente, de una progresión. Hoy nos resulta paradójica esta primera formulación del progreso humano, y no sólo porque nuestra sensibilidad ya no acostumbre a concebir la historia del arte occidental precisamente como un progreso; es paradójica también esta idea, porque en nuestro mundo cultural no es el arte, sino la economía monetaria, las ciencias y la tecnología las que sostienen el proceso histórico como un desarrollo ascendente de acrecentamiento, de acumulación, en fin, de progreso.

* Publicado por la revista española *Leviatán*, núm. 20, verano de 1985.

Aunque divergentes entre sí, ambas versiones del progreso –Vasari lo concibió bajo la dimensión ética y estética de la realización de la persona en la figura del artista, mientras que el progreso capitalista se define de acuerdo con una concepción cuantitativa de acumulación de dinero o de dispositivos técnicos– parecieron alcanzar una síntesis en el período clásico de la modernidad: la Ilustración. He escrito «parecieron alcanzar»; en realidad debiera decirse que, en sus líneas generales, a los ojos de los filósofos y científicos de los siglos XVII y XVIII, se alcanza efectivamente la unión, la identidad entre progreso tecnológico-científico, y progreso, en aquel sentido estético y ético que, desde Petrarca hasta Vasari, constituyen el fundamento de la nueva cultura. Esta síntesis, magistralmente cumplida en la filosofía de Kant, tiene lugar bajo la hegemonía de una dignidad y autonomía humanas que la universalidad de la razón científica fundamentó sobre una base a la vez epistemológica y metafísica. El nuevo espíritu de las ciencias posibilitó los experimentos americanos sobre los poderes de la independencia. La idea de libertad, como principio de autonomía individual y como principio, constitucional de los derechos republicanos, estaba indisolublemente unida a la del progreso científico-técnico.

La unidad de desarrollo social y tecnológico-económico, y la realización humana, fue la que definió históricamente la secularización moderna. El orden racional del progreso, y la síntesis de acumulación y plenitud cultural que teóricamente garantizaba, arrebató para sí los valores de una plenitud humana en lo trascendente, y sus presupuestos metafísicos o políticos. Tal síntesis sigue siendo, para la cultura contemporánea, un ideal positivo, cuyos efectos se hacen notar tanto en los principios políticos como en los programas artísticos y en los análisis filosóficos de la cultura moderna. Por poner un ejemplo: la Bauhaus, escuela libre de arquitectura y diseño creada durante la República alemana de Weimar, no debe su celebridad ni su importancia a la creación de unos diseños más o menos funcionales, nuevos y delicados. Su importancia, desde un punto de vista cultural, reside en haber unido a través de su labor didáctica y creativa los valores económicos y científicos del progreso tecnológico, con un objetivo socializador y el ideal reformulado de la realización secular. La Bauhaus restableció la unidad entre lo ético y lo estético –aquella dimensión del progreso que reclama Vasari para los artistas italianos– y los aspectos científicos y económicos del progreso capitalista; estableció esta síntesis con la misma consecuencia y vehemencia con que en el siglo XIX la construyó conceptualmente la filosofía de Kant.

Pero hoy, cuando se habla de crisis parece apuntarse a una dimensión más profunda, o simplemente a una dimensión distinta a aquella que pudiera significar la astronomía copernicana, la crítica del dogmatismo metafísico de Bacon o la revolución epistemológica de Kant. La palabra crisis señala a una profunda escisión, fragmentación y disolución interior de nuestra cultura bajo los diversos factores sociales, tecnológicos y económicos que la condicionan. La crisis señala más bien la desintegración profunda de aquella unidad ética, estética y científica que configuraba la conciencia moderna del pensamiento del siglo XVII hasta nuestra época.

A finales del siglo pasado, Karl Marx puso en entredicho el ideal romántico del progreso cultural, el cual suponía una identidad de principio entre el desarrollo científico-técnico y la libertad humana en un plano espiritual y social. Su análisis

sociológico-filosófico muestra la herida de una sociedad a partir de entonces definida como antagónica. Es cierto que. entre tanto, la capacidad política y tecnológica de integración de los estados modernos desarrollados permiten neutralizar este antagonismo, bajo formas de control institucional en lo que respecta a los conflictos sociales entre clases, o bajo las formas de intervención militar en lo que respecta a los conflictos entre países pobres y ricos. Pero la realidad de una sociedad antagónica de intereses persiste en la conciencia de todos.

También a finales del siglo pasado, el filósofo alemán Georg Simmel puso de manifiesto este nuevo carácter conflictivo de la modernidad bajo lo que llamó «tragedia de la cultura». Siguiendo en el fondo la filosofía crítica de Marx –no el dogma materialista de su concepción metafísica de la historia y la lucha de clases–, que esencialmente partía de una protesta contra las condiciones de inhumanidad que la revolución industrial imponía sobre la sociedad, Simmel analizó los aspectos desintegradores, centrífugos y destructivos que el desarrollo de la economía monetaria y el poder científico-técnico llevan consigo. Simmel analizó el proceso objetivo de alienación cultural subsiguiente al proceso de racionalización social, como la cara regresiva indisolublemente unida al progreso.

A diferencia del marxismo, Simmel no llevó a cabo este análisis en un plano económico, sino en el de las formas culturales propiamente dichas: el arte, la literatura, la vida cotidiana y algunas zonas fundamentales del conflicto cultural de nuestro tiempo como la cuestión del feminismo. Pero ello. lejos de rebatirla, solamente amplió la perspectiva filosófica de la crisis de la cultura que ya había descrito Marx. El lema rezaba: civilización contra cultura, progreso de las empresas tecnológicas e imperialistas (Spengler), y disolución interior de la cultura.

Esta perspectiva sobre la cultura escindida moderna no se encuentra solamente en tal o cual corriente «ideológica» de la filosofía o la sociología contemporáneas. La conciencia de la crisis de la cultura moderna aparece en filósofos como Scheler o Cassirer, o en sociólogos como Weber o Mannheim, por mencionar solamente algunos ejemplos (a los que se podría añadir Bergson, Husserl, Dilthey, Ortega y muchos más), preocupados en sus obras por rescatar para la reflexión filosófica aquella dimensión hermenéutica, sociológica, histórica o estética que les permita rebasar o al menos mitigar aquel conflicto fundamental de la modernidad.

Para mayor claridad trataré de resumir los términos de esta «tragedia de la cultura». La concepción clásica, ilustrada, del progreso supone que el avance histórico condicionado por la acumulación capitalista y el desarrollo científico entraña un orden racional capaz de congeniar este proceso con los valores éticos, estéticos y sociales del pasado, representados, por ejemplo, en la historia del arte, o en las costumbres y concepciones ético-religiosas. Tal era, por ejemplo, la utopía de la burguesía liberal europea de finales de siglo: el ideal de una síntesis entre los valores clasicistas y los valores tecnológicos y sociales de la revolución industrial. La misma voluntad de unidad se afirma también en movimientos artísticos modernos, como la arquitectura expresionista, desde Gaudí hasta Taut y Steiner.

La escisión de este ideal relativamente unitario entre el desarrollo tecnológico del capital y los fines éticos y artísticos de la cultura se pone de manifiesto el dia de hoy en una magnitud exacerbada, en relación a lo que fue en vísperas de la segunda guerra mundial. El desarrollo científico-técnico ha adquirido dimensiones com-

pletamente fuera de toda escala humana; una *science-fiction* convertida en principio de realidad. La tecnología hoy más moderna, la informática, anticipa ya esta escisión en lo que define nuclearmente su estructura epistemológica: la sustitución de la experiencia humana, con todos los elementos y la realización individual que conlleva, por la acumulación indefinida, y por definición incontrolable, de información. Tal sustitución se efectúa ya en la estructura del lenguaje, desvinculado progresivamente de sus componentes expresivos y sometido cada vez mas al rigor de su racionalización lógica, de acuerdo con el modelo de la gramática transformacional. Los vastos efectos que se introducen en lo más íntimo de nuestras vidas se ponen de manifiesto en ejemplos particularmente espectaculares, como la medicina, en la cual la introducción de la informática otorga al paciente y a su relación con el médico una dimensión completamente desubjetivada.

En cualesquiera de los aspectos institucionales o tecnológicos bajo los que se contemple el progreso tecnológico de nuestro tiempo chocamos con uno y el mismo fenómeno cultural de desintegración: crisis de la idea de sujeto personal, liquidación de las concepciones históricas, ya sean filosóficas, ya religiosas, que sostiene nuestra idea de dignidad humana, de libertad, de integridad física, de moralidad o de gusto estético. A ello se añaden fenómenos sociales de flagrante autodisolución, de desesperada desintegración, como la drogadicción y el terrorismo, según respondan a los conflictos urbanos o a los conflictos territoriales de nuestra civilización. Ambos extremos son mucho más ricos como símbolos de un movimiento civilizatorio centrífugo y de fragmentación, de lo que su usual criminalización por parte de los estados modernos permite ver. Pero, sobre todo, ponen de manifiesto la contraparte de las nuevas formas de racionalización tecnológica en la sociedad moderna.

El conflicto entre progreso y cultura ya fue detectado el siglo pasado por el sociólogo Tönnies: el progreso tecnológico e industrial tiende a la liquidación de una integración social sobre la base de valores éticos, religiosos o estéticos; en su lugar emerge la sociedad como organización técnica (y con ella la sociología, de la que Tönnies figura como uno de sus padres). Pero, entre tanto, lo que la filosofía de la historia de un Spengler o un Ortega contemplaba como la pesadilla de una edad deshumanizada se ha cumplido socialmente. Las grandes metrópolis modernas son un artefacto técnico: sus formas de comunicación administrativa, comercial y científica sólo discurren a través de medios técnicos o performatizados. El mundo de la máquina ha hecho obsoleto al sujeto humano, como ha formulado Anders en su definición de la poshistoria. Pero, a su vez, estos fenómenos de disolución de viejos valores culturales están acompañados por el acrecentamiento de las desigualdades económicas entre los grupos sociales y entre los países, según sea su grado de desenvolvimiento económico y tecnológico; y estas tensiones, a su vez, generan formas terriblemente cruentas de confrontación militar, y formas temiblemente totalitarias de control civil. El grado de racionalización máxima que nuestras culturas más avanzadas han alcanzado coincide así con el mayor grado de irracionalidad, en cuanto a sus mismas consecuencias políticas y sociales, ecológicas y psicológicas.

Hoy, estas transformaciones estructurales de la cultura desarrollada se viven subjetivamente como una «condición posmoderna», por emplear la expresión de

J. F. Lyotard. El punto negativo de partida de esta perspectiva es el carácter obsoleto o ya puramente retórico de la tradicional crítica sociológica de izquierdas. El «socialismo científico» resulta hoy, tanto sociológica como políticamente, una utopía tan abstracta e irrealizable como pudieron parecerlo las utopías, hoy consideradas literarias, de los socialistas del siglo XVIII a los ojos de los intelectuales de la I Internacional. Esta constelación ideológica *parece* significar que la crítica sociológica y filosófica que entrañaba sea hoy inviable. En cualquier caso, nuestra condición posmoderna se caracteriza, negativamente hablando, por el abandono más o menos explícito de las tradiciones de la filosofía crítica, en nombre de la superación (o la inviabilidad sociológica) de sus alternativas, o su rebasamiento por los nuevos factores tecnológicos de la civilización.

La condición posmoderna surge, así, de la encrucijada entre una crítica y una expectativa social de izquierdas que se sienten obsoletas, tanto teórica como políticamente, frente a las nuevas tecnologías, sus efectos sociales y las formas de dominación social que presiden. En esta encrucijada lo primero que se encuentra es el vacío. Muy tempranamente, Octavio Paz detectó el agotamiento, el vaciamiento de valores al que había llegado la modernidad literaria y artística del siglo XX. Es algo que puede referirse lo mismo a los planteamientos programáticos de la Bauhaus como a la teoría de la revolución social de G. Lukács. Este vacío es el que, en muchos países europeos y americanos, ha mediado entre los años en torno al '68 (con el trasfondo de movimientos revolucionarios triunfantes en el Tercer Mundo, la revolución cultural y la renovación que supuso frente al dogmatismo estalinista, y el movimiento estudiantil) y la década de los '80 (con la dilatación de las guerras del Tercer Mundo, la escalada de misiles con cabezas nucleares de alta potencia, y el hundimiento económico de los países en desarrollo). Para toda una generación el mundo, de pronto, se ha venido abajo.

El segundo personaje que aparece en este encuentro de caminos es la recuperación nostálgica de símbolos tradicionalistas. A este respecto, la arquitectura contemporánea, que ha difundido el ambiguo ideario de la posmodernidad con tanto entusiasmo como, después de la primera guerra mundial, lo hizo con el de la modernidad, ofrece un ejemplo privilegiado. La arquitectura europea siente nostalgia por la torre medieval o el palacio renacentista; la arquitectura norteamericana recuerda con anhelo la monumentalidad clasicista. Todo ello funciona con una ambivalente voluntad de recomponer viejos mitos: el heroismo de la columna, el rigor racionalista de las simetrías, la autoridad moral de las arcadas y las cúpulas: pero también posee el carácter de una ornamentación de estuco técnicamente perfeccionado, y definida con arreglo a los cánones del más estricto *marketing* y de una simbolización arcaica del poder social y político.

Nostálgico es también el carácter que define la teoría programática de una cultura posindustrial de Daniel Bell. De acuerdo con un modelo idealista (que recuerda las utopías sociales espiritualistas de Kandinsky, Taut y Steiner), su filosofía social concibe la síntesis de una cultura tecnológica fundada en la razón científico-técnica junto a una cultura social fundada en una concepción religiosa trascendente. Se trata de aquella misma síntesis de progreso tecnológico y realización moral de la persona que habían formulado las filosofías de la Ilustración. Pero ahora, y en ello reside el giro posmoderno del asunto, esta síntesis no se realiza

como unidad interior a la estructura del progreso histórico. Los valores morales, o incluso la religión como su vehículo funcional e histórico, son injertados en la sociedad performatizada como un sistema de reintegración complementaria, una especie de tecnología terapéutico-social.

Esta recuperación nostálgica presupone una actitud encubridora, retórica, algo que a veces se ha llamado un nuevo manierismo. Se oculta la realidad de la civilización y su progreso (en lo social, en lo arquitectónico o en lo político) bajo la fachada de cualesquiera valores históricos, éticos o estéticos, según lo considere más propicio el mercado del momento. La «fachada», ahora en el sentido enfático de la palabra, se convierte en el único principio socialmente válido de identidad (en este sentido lo ha definido la psicología social de Goffman), o, lo que quiere decir lo mismo, la sociedad quiere identificarse con sus imágenes o sus máscaras (éticas, regionalistas, historicistas...). Este carácter de fachada constituye, precisamente por ello, un rasgo predominante de la cultura moderna, al lado precisamente de su fundamental vacío: se trata, en definitiva, de una concepción escenográfica de la cultura como espectáculo medialmente generalizado, como representación total (cuya primera formulación fue la teoría de la obra de arte total; su segunda, la concepción nacional-socialista de la política como obra de arte; y su tercera, la cultura de los valores ético-estéticos medialmente escenificados).

Pero, frente a este aspecto «blando» de la condición posmoderna, se encuentran sus elementos «duros»: la asunción sin restricciones del progreso tecnológico junto con los fenómenos concomitantes que genera. Un ejemplo de todos los días lo proporciona la moda punk en el vestir. Ella exhibe, como signos de identidad, los aspectos más regresivos de nuestro mundo: un ascetismo militante, símbolos agresivos que fluctúan ambivalentemente entre la representación del poder y la expresión de la opresión (las cadenas son instrumentos agresivos, pero también el signo de la servidumbre, y así los brazaletes, muñequeras y tatuajes), y todo ello coronado por el color negro de la muerte. El emblema ideal sería, a este propósito, un muchacho vestido con todos estos atavíos y jugando o trabajando (o precisamente ambas cosas a la vez) en una computadora. Una imagen de hecho difundida en películas contemporáneas de ciencia-ficción.

El aspecto teórico de esta nueva condición social lo formuló por primera vez, a mi modo de ver, el filósofo Feyerabend. De pronto, en el medio intelectual de la revuelta estudiantil, aparecieron una serie de ensayos en los que este autor definía el anarquismo no en términos de lucha o de organización ético-social, sino como juego epistemológico. La traducción informática de este principio es la concepción de «una plasticidad poco menos que total» de este medio; es, en suma, la capacidad de diversificación, de polimorfia, de conflictos y disconsensos descentralizados que la revolución «informática permitirá de acuerdo con su propia estructura –según se formula, por ejemplo, en el *Informe Nora Minc*– sobre la informatización de la sociedad. La tesis que se desprende de la perspectiva epistemológica de Feyerabend o del análisis social de este último informe es hasta cierto punto sencilla: la informatización, entendida como forma superior de la racionalización social, entraña una serie de fenómenos regresivos: pobreza, marginación, degradación social, controles totalitarios, nuevos tipos de censura, y, sin duda alguna, una nueva figura de alienación humana. Pero, a su vez, los mismos medios que imponen este sacrifi-

cio social posibilitan nuevas formas de libertad, de comunicación, de creación y de riqueza. El mismo modelo argumentativo que en este sentido hoy esgrime el *Informe Nora Minc*, o la teoría de la posmodernidad de Lyotard, es el que, en la segunda mitad del siglo XVIII, expuso Condorcet en su optimista celebración del papel emancipador de la imprenta. Ello no relativiza ni un ápice el contenido de su ambivalente enunciado sociológico y cultural.

Trazar un balance tan sucinto de la crisis de la modernidad que hoy vivimos es una tarea venturosa, pero aventurada. El análisis sociológico avanza en este terreno por conjeturas. En cualquier caso, entre el vacío de valores sociales ético-estéticos, agravado por las confrontaciones militares y la crisis económica mundial, entre la cultura espectacular que despliega a lo ancho y a lo largo de sus estrategias mediales la representación del poder, y entre el desarrollo a la vez esperanzador y amenazante de las tecnologías informáticas, la línea de equilibrio que puede trazarse no es, ni mucho menos, estable. Dicha inestabilidad constituye, precisamente, una de las características culturales y psicológicas de nuestro tiempo, de la neurosis de nuestro tiempo, por recordar los términos del análisis de la cultura realizado por Freud.

Un balance apenas puede trazarse; y con menor motivo aún se puede anticipar una alternativa. Por consiguiente, no a título de alternativa pero sí de exigencia teórica y social, deseo acabar este ensayo con una solución provisional pero programática. Ella se remonta a aquel conflicto entre cultura ético-estética y progreso tecnológico que anteriormente he señalado; y se remonta también a la teoría crítica de la sociedad que a lo largo de la historia de la crisis de la civilización moderna se ha ido dibujando. Esta tradición crítica, ligada a la hermenéutica y la filosofía social, heredera del humanismo, es declarada hoy como obsoleta (la sociología y la filosofía norteamericanas la han despachado hace mucho a los infiernos, a título de metafísica o de romántica). Ciertamente muchos de sus aspectos relativos a la concepción filosófica del mundo o a sus formulaciones utópicas resultan anticuados. Ello debe subrayarse especialmente por lo que toca a la filosofía de la historia y a la teoría política del marxismo. Pero la superación de estas concepciones no invalida su objetivo critico. El análisis de la alienación humana, concomitante al progreso civilizatorio, en sus aspectos económicos, sociales, psicológicos o epistemológicos, sigue siendo un necesario, aunque a veces Indeseado, acompañante de este proceso civilizatorio mismo.

Las nuevas formas de alienación y degradación culturales fuerzan y forzarán en el futuro formas asimismo nuevas de resistencia y disidencia. Los grupos ecologistas, el pacifismo, las resistencias sociales contra el paro generado por el proceso de racionalización industrial, constituyen otras tantas manifestaciones íntimamente relacionadas con el avance tecnológico de nuestros días. El carácter revolucionario de estos movimientos y reacciones es un hecho tan inapelable como moralmente legitimo (éticamente fundado en una era en la que los sistemas tecnológicos de dominación esgrimen la guerra total, y los condicionamientos sociales que su amenaza impone, como último argumento de su conservación). Pero este carácter socialmente subversivo es hoy socialmente inviable en virtud del frágil equilibrio político y tecnológico que preside nuestras sociedades, y del peligro de una destrucción en gran medida indiferenciada -como la que hoy tiene lugar en América Central y

andina- y de devastadores efectos (un signo más de la restricción de la libertad concomitante al desarrollo de una tecnología básicamente agresiva).

Pero semejante constelación vuelve hoy precisamente más importante, y no más obsoleta, las tareas de la crítica de la sociedad en sus formas teóricas y a través de la imaginación crítica en el terreno del arte, de la educación y de los fenómenos sociales de disidencia. Una cultura moderna y democrática no puede prescindir de estas fuerzas intelectuales y sociales para limitar y corregir los efectos devastadores del progreso en el sentido de sus valores capaces de salvaguardar la autonomía, la realización humana y la sobrevivencia en nuestras sociedades avanzadas. Grandes decisiones en el terreno del urbanismo, de la arquitectura, de la educación, de la comunicación medial, de la organización del trabajo y la información, de la conservación histórica o de la naturaleza deben asumirse hoy, con la más clara conciencia, a partir de una reflexión crítica sobre el progreso tecnológico y sus efectos, positivos y negativos, sobre nuestra estructura psicológica y social.

La cultura moderna, definida por el predominio de la tecnología, y de los intereses económicos y militares a ella ligada, no puede sobrevivir sin una siempre despierta imaginación crítica y utópica. Si ella pudiera ser desterrada de una vez por todas, entonces podría darse definitivamente la razón a aquellos pensadores que han declarado, con fundados motivos, el fin de la historia y de la humanidad misma. Semejante defensa de una imaginación crítica encuentra hoy a su paso grandes obstáculos y requiere un enorme esfuerzo. Significa la creación de nuevos modelos reflexivos a la altura de los conflictos de nuestro tiempo y, con ellos, nuevas formas de comunicación y solidaridad sociales.

No se trata de una alternativa posible, sino, probablemente, de la única salida a la angustia y el escepticismo de nuestro tiempo.

MODERNIDAD: LA ÉTICA DE UNA EDAD SIN CERTEZAS*

Franco Crespi

El ensayo de Perry Anderson sobre *Modernidad y Revolución* constituye una contribución muy útil para comprender algunos aspectos de la experiencia de la modernidad, sobre todo en dos órdenes de problemas. En primer lugar, la posición de Marshall Berman –por lo menos como Anderson la presenta– pone una vez más en evidencia el carácter ambivalente de la «modernidad» tal como lo planteó Max Weber, y que posteriormente tantos autores han subrayado: si esta experiencia por una parte abre infinitas posibilidades de desarrollo y de realización, por la otra se manifiesta como fuente de destrucción, de fragmentación del sentido, de alienación. Pero la posición de Berman resulta significativa, y en cierto modo emblemática, sobre todo en su propuesta relativa a la reapropiación de una visión «clásica» de la modernidad, esto es, un retorno y una confrontación con las grandes concepciones orgánicas de la sociedad y del destino del hombre histórico propias del siglo XIX. En este punto nos parece ver aflorar esa nostalgia por las seguridades perdidas que hoy se despliega en distintas partes, para hacer presente a los huérfanos (de izquierda y derecha) de la «gran política», a los promotores del regreso a la religión, a los descubridores de nuevas síntesis.

En segundo lugar, las precisiones de Anderson con respecto a la periodización de la experiencia de la modernidad, y a las diferencias que encuentra en sus diversas fases, me parecen importantes porque ponen en evidencia un aspecto

* Publicado por la revista italiana *MondOperaio*, abril de 1985.

que considero esencial para entender la situación en la cual nos encontramos actualmente. Con esto pretendo referirme al carácter relativamente *reciente* de la develación de los términos reales de la experiencia de la modernidad. En efecto, es después de la segunda guerra mundial que tal experiencia aparece en sus dimensiones reales: si estas dimensiones a fines del siglo pasado ya habían sido tomadas en su esencia por los más lúcidos intérpretes de la cultura occidental, hoy ellas producen sus efectos en la trama misma de nuestra vida cotidiana.

Me adelanto a decir que no quiero entrar en la discusión con respecto a las distinciones entre modernidad, modernización y modernismo propuestas por Berman, y que utilizaré aquí el término *posmoderno* para indicar intuitivamente el núcleo fuerte y más específico de la actual experiencia cultural, verificable en las confrontaciones del mundo y en el destino histórico-cultural del hombre.

Si en efecto se considera a la modernidad, como lo hace Gianni Vattimo en un reciente libro[1], como la época caracterizada por el triunfo de la técnica (vista con Heidegger, como última expresión de la metafísica) y cómo la época en la cual el proceso histórico es interpretado como un continuo progreso y superación, entonces, y con respecto a ese sentido, la actual experiencia de la modernidad tardar puede aparecer como el comienzo de una nueva era. en la cual la técnica antes que una promesa de conquistas superiores, se revela sobre todo en su carácter de imposición y el la cual el nihilismo pone en crisis tanto a los valores humanísticos como a los grandes relatos historicistas. Sin afrontar aquí el problema filosófico de los diversos componentes de este proceso, y dando por descontado una serie de conocimientos quisiera sólo sintetizar, muy esquemáticamente, las características específicas de la actual experiencia desde el punto de vista cultural, para después indicar brevemente una dirección de búsqueda, que espero sea útil a los fines de una mejor comprensión del significado de la posmodernidad.

Es notorio que los descubrimientos de la ciencia y de la técnica, en su estrecha interacción recíproca y en sus secuelas sobre el modo de producción y sobre las formas organizativas de la sociedad de masas, han calado profundamente sobre nuestra experiencia de vida, modificando nuestra visión del mundo y de la historia. Los principales elementos de esta compleja experiencia pueden ser sintetízalos en cuatro aspectos fundamentales:

a) *El reconocimiento de los límites del saber:* el proceso abierto desde la crítica kantiana de la razón pura y sucesivamente desde la filosofía analítica, ha seguido un curso indetenible hasta nuestros días, arrollando la última tentativa de Hegel por restituir al saber la capacidad de acceder a la realidad total: la lógica y la ciencia han debido reconocer la imposibilidad de constituirse como formas del saber totalizante. Respecto a este problema, la experiencia teórica de Wittgenstein y de Gödel, en sus distintos ámbitos, resultan quizás las más significativas.

Paradójicamente, entonces, la increíble potencialidad de los instrumentos cognoscitivos, ya sea a nivel lógico-matemático como experimental, ha tenido como consecuencia, además de la apertura de un horizonte ilimitado de exploración, también la aparición de una nueva conciencia con respecto al carácter necesariamente limitado y reducido de cada forma del conocimiento, en lo que hace a la inevitable dimensión de autorreferencialidad que está siempre presente en cada una de tales formas.

b) *La ausencia de fundamento:* la consecuencia más directa de este ahondar en los límites de la experiencia cognoscitiva ha sido la imposibilidad de remitir el saber al campo de los fundamentos absolutos. El fin de cada forma de ontología y la crisis de la subjetividad trascendental, así como también de toda concepción basada sobre una pura objetividad empíricamente independiente de la correspondencia cognoscitiva, reenvían tal experiencia al juego hermenéutico de la comunicación, juego entre ámbitos finitos de significado y prácticas, ninguno de los cuales puede pretender una hegemonía sobre los otros.

c) *La desaparición del telos:* íntimamente conectada a los dos aspectos citados, se encuentra también la experiencia de la imposibilidad de asignar a la existencia individual, a la evolución o a la historia un fin intrínseco absoluto. En el reconocimiento de los límites del saber, y en el de la ausencia de fundamentos, cada fin aparece, con Nietzsche y luego con Max Weber, en su carácter de valor –de elección relativamente arbitraria– aún en aquellos procesos que parecen estar más ligados a una racionalidad práctica dictada por la *naturaleza* misma de las cosas.

La producción capitalista, con su autonomía del valor de uso, muestra de manera hiperbólica una cualidad que, a diferencia de lo que pensaba Marx, no es simplemente una característica de la economía moderna de libre cambio, sino de cada forma económica. Toda definición de las necesidades en realidad es siempre producto de un determinado contexto cultural, en correspondencia con las condiciones de la vida material. Pero ciertamente en el modo de producción capitalista el incremento sin límites de la producción y las ganancias indica, claramente, el carácter relativamente arbitrario de una lógica que se reproduce sin encontrar justificación alguna en determinismos «naturales» ni en criterios puramente racionales.

La misma evolución natural, por otra parte, es pensada hoy como un proceso incesante de búsqueda y de mejoramiento *sectorial* y no como el producto de un principio unitario acabado, del cual resultaría la optimización global de la realidad: «La evolución, al menos en un mundo complejo, determina exactamente medios (procesos de variación y de selección) que no llevan a ninguna conclusión previsible. De los "fines" sin medios, hemos cumplido el periplo completo y estamos próximos a *los medios sin fines*»[2].

En este contexto se ha consumado igualmente la experiencia del historicismo: la historia se revela en su carácter de interpretación *ex post* de procesos donde sus componentes y sus significados escapan en gran parte a nuestras interpretaciones y no son reconducibles a ningún paradigma unitario.

d) La *inconciliabilidad de la situación existencial y social:* si los tres elementos antes considerados corresponden al ámbito propiamente cognoscitivo, la experiencia del carácter en última instancia inconciliable de la situación existencial y social, es lisa y llanamente el reflejo de la vida cotidiana. La ausencia de una fundamentación exhaustiva del ser, a causa de la imposibilidad de hacer referencia a fundamentos absolutos o a fines últimos, deja en suspenso el interrogante sobre el sentido de la existencia y la contradicción entre el deseo ilimitado del hombre y los espacios finitos de significados de su experiencia.

En este marco, ni siquiera lo social puede constituirse como horizonte exhaustivo. La muerte de Dios marca también, en última instancia, el fin de los grandes movimientos laicos, fundados a partir de una concepción mística de la humanidad, concebida ésta como organismo unitario en constante evolución.

Los cuatro aspectos citados, hoy ampliamente debatidos, aparecen tan íntimamente ligados entre sí, que conforman en realidad un solo componente básico en la experiencia de la modernidad. Tales aspectos ya estaban presentes de raíz, en el principio de aquel proceso de racionalización que Max Weber conectó con los orígenes del capitalismo. Dentro de esta perspectiva, tanto el idealismo hegeliano como las grandes ideologías del siglo pasado (positivismo, evolucionismo, marxismo) aparecen como tentativas extremas por reconstruir una visión única de la realidad y de la existencia histórica.

El fracaso de tales intentos Confucious –ya claramente delineado en la filosofía de Nietzsche–v aparece hoy consumado después del derrumbe de las ideologías de derecha totalitaria y de la crisis del marxismo, último acto de un proceso cuyas consecuencias se hacen visibles no sólo a nivel de la experiencia intelectual, sino también en la práctica de la vida colectiva. Y es en este contexto donde también la idea de revolución, como posibilidad de una renovación radical de las formas de la vida social, parece de hecho desvanecerse frente al reconocimiento de los efectos reales, en la historia, de los grandes movimientos de características utópicas, algunos de los cuales estaban todavía vivos a fines de los años setenta.

Si persiste obviamente la voluntad de transformación de los actuales órdenes sociales constituidos, esta voluntad tiende a manifestarse más en un sentido reformista que como esperanza mesiánica de una redención total. Resultaría naturalmente ingenuo pensar que no es posible la reaparición de nuevas formas ideológicas totalizantes de tipo religioso, político o místico. Los recientes episodios no sólo del mundo islámico, sino también de ciertas formas asumidas por el terrorismo en Europa, y la incesante reproducción de movimientos de carácter místico-religioso, muestran que se reanudan, ya sea a nivel individual o colectivo, formas de carácter regresivo, nacidas de la incapacidad para enfrentar la inseguridad que provoca el derrumbe de los «grandes discursos» míticos. Por otra parte, tal inseguridad se manifiesta actualmente también a nivel intelectual, en la búsqueda de «nuevas síntesis» en el saber científico y en las tendencias hacia una *reductio ad unum* de los aspectos contradictorios de la realidad, variables que emergen ahora en aquellas filosofías que llaman nuevamente a la diferencia, por no hablar de aquellas que proponen nuevas versiones de carácter ontológico.

Lo importante de este presente, sin embargo, es que existe la posibilidad difusa de percibir como profundamente *anacrónicas* las distintas perspectivas que no reconocen el carácter trágico de la situación histórico-social en cuanto tal, si por *trágico* se entiende justamente la fundamental inconciliabilidad de esta situación: el reconocimiento del carácter insuperable de las contradicciones que se sitúan en la base, así como el límite de cada forma determinada de mediación en la complejidad natural y social.

La hipótesis de que la situación actual debe ser pensada a partir del *carácter definitivo* de la experiencia de la crisis de la modernidad (según los cuatro aspectos indicados) abre una serie de interrogantes de respuesta difícil: me limito a considerar sólo uno de ellos, tal vez el más importante.

Es preciso observar que los cuatro componentes de la experiencia cultural de la modernidad tardía tienen todos un carácter negativo. Tal negatividad define, de hecho, a la modernidad tardía, oponiéndola a otras épocas caracterizadas, al menos idealmente, por la fe en la capacidad supuestamente ilimitada de la *Razón*, en la

existencia de la *Verdad* y en la posibilidad de una *Redención* definitiva (de tipo ultraterreno o histórico).

Como intentaré demostrar, existe una razón profunda por la cual se puede decir que la posmodernidad se caracteriza sobre todo por la importancia que asume la dimensióndenegación. Pero sería un error considerar la aspiración a la racionalidad, el deseo de verdad y de redención sólo negativamente, como residuos de tipo regresivo, o bien como una simple expresión derechazo infantil a asumir la inseguridad que es propia de la situación existencial. Detenerse sólo en este aspecto significaría ignorar aquello que constituye la modalidad propia del ser del sujeto y, prácticamente, considerarla experiencia posmoderna como coincidente con aquella ideología del fin del sujeto. Si, en efecto, el sujeto no es considerado en su relación con el deseo de lo absoluto (de verdad, redención, etc.) se eliminará aquella dimensión que lo constituye con capacidad de negar o diferenciarse de las objetivaciones (no sólo aquellas externas a la conciencia, sino también internas a ella y que en lo concreto la fundan como identidad). Si, evidentemente, ya no se puede pensar más el sujeto en sentido fuerte, como conciencia transparente o como centro fundante, la dimensión de negación (que la conciencia porta en las confrontaciones con el proceso histórico) permanece sin embargo como presupuesto de cada uno y todo discurso sobre el significado de la experiencia históric amisma. Muchos de los planteos teóricos contemporáneos, que apuntan en dirección a un «fin de la subjetividad», suelen confundir el agotarse de un modo tradicional de concebir al sujeto (aquel cartesiano, para entendemos) con la desaparición del sujeto *tout court*. Podemos incluir entre tales planteos, aquellos que consideran negativamente el afirmarse de la sociedad tecnológica y de masas como un proceso fatal en el cual cada identidad individual está destinada a perderse, como también aquellos otros que parecen celebrar positivamente el fin del sujeto, considerándolo simple residuo de una época moderna ya superada. En la confrontación de estas interpretaciones posmodernas que clausuran toda perspectiva de liberación (¿liberación de quién, si el sujeto no existe más?) aún cuando paradójicamente, como por ejemplo en Foucault, se erigen como denuncia contra lo dominante, es posible objetar, ante todo, que ellas reproducen implícitamente una forma de tipo totalizante que es en sí contradictoria. ¿Quién describe el hecho del proceso impersonal que se va afirmando, sino la conciencia crítica del sujeto? ¿Quién habla del fin del sujeto, sino el sujeto mismo?

En segundo lugar, tales interpretaciones no explican el fenómeno de búsqueda de identidad y de espacio para la subjetividad, que emerge prepotente en el corazón mismo de la sociedad tecnológica de masas, como lo demuestran tantas investigaciones sociológicas en los últimos años.

Interpretar por otra parte a la posmodernidad como un proceso global de afirmación de fuerzas impersonales, que en ausencia de todo referente trascendente siguen la lógica de reproducir al infinito el juego técnico y la espiral producción-consumo, o ver sólo las formas fragmentadas que hoy parecen caracterizar a tales fuerzas, significa, en última instancia, renunciar a todo proyecto con capacidad de contener tal proceso y de orientarlo de modo de evitar su potencial destructividad: destructividad no sólo del sujeto, también del ambiente natural, y, aún más dramáticamente, posibilidad de autodestrucción final del mundo.

Para comprender la época de la tardo-modernidad de un modo más adecuado a su complejidad y ambivalencia, parecería que debemos plantear otra problemática: la posibilidad que abre esta época para una nueva experiencia de la subjetividad. Es necesario, desde esta perspectiva, preguntarse si la aspiración de lo absoluto, que hemos visto está íntimamente conectada a la capacidad de negación de la conciencia, deba ser necesariamente interpretada sólo como fuente de formas regresivas -ilusión de posesión de lo absoluto- o no puede ser entendida de manera diferente. Es preciso, en efecto, distinguir entre *el deseo* de lo absoluto y el *tipo de respuestas* que le ha sido dado a este deseo. Cada vez que se ha investigado una forma histórica determinada de la respuesta al deseo (mito, representación teológica o metafísica, ciencia, técnica, historia, orden social, etc.) como expresión de lo absoluto se ha interpretado la ilusión de una propiedad que no corresponde a la efectiva situación existencial, ni corresponde a los límites del conocimiento.

Pero también el deseo de lo absoluto puede ser visto como un estado de búsqueda, como intransigencia e insatisfacción constitutivas del sujeto: como lo exactamente opuesto a la tendencia a aceptar fórmulas dogmáticas en sí, siempre reductoras. El deseo de lo absoluto, en este caso, es justamente aquel que permite al sujeto negar toda forma de determinación, mostrándole los límites insuperables.

Considero esta última perspectiva, que además estuvo presente en todas las épocas como comportamiento reservado a una élite de «sabios», como la posibilidad más auténtica que surge (a nivel individual y también colectivo) en la experiencia posmoderna caracterizada por los cuatro aspectos mencionados: posibilidad que funda la dimensión ética de tal experiencia.

Si se considera, de hecho, la definición que de la ética ha dado Wittgenstein, como el «abalanzarse absolutamente desesperado contra los limites del lenguaje» *(Conferencia sobre la ética)*, es decir, como capacidad de negación de lo codificado y lo determinado y apertura hacia lo no dicho e indeterminado, entonces se comprende cómo la experiencia de ausencia de fundamentos, de *telos*, y la inconciliabilidad de la situación existencial y social, constituye en sí una experiencia ética. Experiencia ética, a condición de que sea mantenida la tensión hacia lo absoluto como tensión que, en cuanto tal, no pueda jamás aquietarse en ninguna forma determinada de verdad o de orden social constituido. En este único sentido, en efecto, se comprende el carácter absolutamente desesperado con que Wittgenstein elige y sitúa la relación ética con el lenguaje (lo codificado): una desesperación que sin embargo no lleva a la renuncia, pero sí que es vivida como perpetua impugnación de lo decible. En esta perspectiva, la dimensión ética viene a configurarse como la posibilidad de vivir en una situación que no concluye nunca, pero que asume los limites del saber, la ausencia de fundamento y de *telos*, y la inconciliabilidad, como categorías propias de la existencia individual y social.

Tal asunción es la garantía frente a cada imposición totalitaria, y permite reproponer, otra vez, la crítica a las formas determinadas que la existencia histórica asume en lo concreto de la vida cotidiana, incluidas aquellas ligadas al obrar técnico y productivo. Cada exigencia por definir la verdad, indicar fundamentos o fines necesarios, o proponer soluciones definitivas en el horizonte de la vida individual (y colectiva), aparece de este modo como lo contrario de la instancia ética que, en su misma negatividad, se instala como fuente de una constante reanudación proyectual,

aunque de manera siempre parcial y manteniendo la atención a lo diverso, a lo otro.

La época posmoderna nos enfrenta a dos posibilidades: o la regresión a modelos de tipo totalitario que replantean viejas fórmulas ideológicas y teorizan de diversos modos el fin del sujeto (salida hacia el fatalismo y la destrucción), o bien la elección ética que toma de la experiencia de la crisis de la modernidad, una nueva modalidad de desarrollo en relación con la existencia.

Tal elección no es un acto de voluntad, una decisión fundamental. Es, en realidad, una suerte de humilde *aceptación* del riesgo de la existencia en su carácter inconciliable: conciencia de que el sentido histórico-existencial puede ser visualizado pero no totalmente comprendido.

En el contexto de esta posibilidad originaria pueden ser interpretadas las diversas experiencias concretas del hombre, y formulados los proyectos con respecto a la vida individual y colectiva. La experiencia religiosa, por ejemplo, no se nos aparece como certeza dogmática ni como espera de redención, pero sí como fe en el *Deus absconditus* y profunda atención al devenir. La experiencia moral (distinta a la ética, en cuanto expresión de los valores normativos que presiden a las relaciones interpersonales y a la solidaridad social) como respeto de la autonomía y del carácter insondable de la diferencia, de lo otro. La experiencia estética, como aquella que muestra lo inexpresable sin pretender representarlo. La experiencia política, finalmente, aunque requiere dimensiones específicas no reducibles a aquellas de nivel ético individual, puede extraer de la profundización en la experiencia posmoderna, nuevas razones para la lucha contra todas las formas de dominación, y para la promoción de nuevas formas de comunicación y participación.

El verdadero problema que aparece en este punto es considerar de qué manera la experiencia que se caracteriza como elección ética puede encontrar formas generales de mediación cultural suficientes, para constituir una base efectiva de la experiencia social. Dicho en otros términos: «¿Es posible una sociedad sin certezas de tipo absolutizantes?». O más específicamente: «¿Es posible una sociedad en la cual el grado de madurez colectiva alcanzado sea tal como para asumir la gestión directa de las contradicciones que se presentan entre la exigencia social de la previsibilidad (órdenes normativos, codificados y estables) y la exigencia ética que percibe en cada absolutización el peligro de la dominación y que impone la apertura a la diferencia?»[3].

La experiencia democrática de tipo anglosajón nos muestra, en parte, un ejemplo de equilibrio entre tales exigencias contrapuestas, en cuanto asume como absolutos sólo algunas reglas de base de la convivencia civil, y deja amplio espacio a soluciones particulares diferenciadas: el dilema es que hoy se han debilitado también las certezas acerca de aquellos valores que son fundamento de la concepción democrática y fueron recibidos de la tradición cristiana del protestantismo. Tales valores humanísticos en efecto, aunque expresados en términos laicos, estaban, como es notorio, conectados a la experiencia teológica y metafísica del pasado.

Acontecida la crisis radical de esta última, sólo una concepción que asuma el significado ético más profundo de la experiencia de la crisis de la modernidad (entendida por un lado como experiencia que ilumina la posibilidad de negación y de trascendencia contenidas en la capacidad crítica y en el ansia de absoluto para

la acción, y, por otra parte, entendiendo los límites insalvables de esta misma acción), sólo asumiendo el sentido de esta crisis, parecería que se puede dar nueva fuerza a una proyectualidad contrastante y confrontadora -aún sin hacer referencia a imposibles superaciones- frente a las tendencias regresivas de tipo totalitario y autodestructivo que emergen en el proceso de producción y reproducción de la sociedad tecnológica de masas.

NOTAS:

[1] G. Vattimo, *El fin de la modernidad*, Gedisa.

[2] H. Simon, *La razón en la vicisitud humana*, Bologna, Il Mulino.

[3] He intentado afrontar más ampliamente este problema complejo y, en cierto sentido, insoluble, en otro trabajo: ver F. Crespi, «Ausencia de fundamento y proyecto social», en G. Vattimo-P. Rovatti (a cargo de), *El pensamiento débil*, Milán, Feltrinelli.

MARX CONTRA LA MODERNIDAD*

Lorenzo Infantino

Como conclusión de su ensayo sobre *Modernidad y Revolución*[1], Perry Anderson afirma que la verdadera «vocación de una revolución socialista» debería ser aquella que da lugar a una cultura capaz de multiplicar la diferencia, «en una variedad sin precedentes de estilos y de prácticas concurrentes: una diversidad fundada sobre la más amplia pluralidad y complejidad de posibles estilos de vida que una comunidad libre de iguales, ya no dividida en clases, razas o géneros pueda crear».

Tal meta evoca, en gran medida, aquella que fue la más fascinante de las promesas de Marx: «El reino de la libertad», una sociedad en la cual se vería realizado «el hombre integral». Para este hombre hubiera sido posible «hacer hoy una cosa, al otro día aquella otra, en la mañana ir a cazar, en la tarde pescar, al atardecer criar ganado y después de comer criticar, sin convertirse en cazador, ni pescador, ni pastor, ni crítico»[2] . Es una imagen atractiva, cuya seducción por largo tiempo ha impedido que la cuestión de la *compatibilidad* entre la autonomía individual, garantizada por la sociedad moderna, y la estatización integral de los medios de producción (proceso por el cual Marx intentaba edificar la nueva sociedad después de la toma del poder) pudiese ser puesta en primer plano.

Un problema crucial ha permanecido, de esta manera, descuidado casi como detalle de poco valor. La historia universal (como Marx bien sabia) de la propiedad estatizada ha devenido siempre esclavitud de estado[3]. ¿No es extraño entonces que

---

* Publicado por la revista italiana *MondOperaio,* junio de 1985.

Perry Anderson, justo cuando evoca el marxista reino de la libertad, sostenga que el deber de la revolución socialista no debe ser el de *«prolongar o de favorecer la modernidad, sino de abolirla»*? O hace falta, en cambio, darle la razón a Leszek Kolakowski, según el cual la libertad del marxismo «consiste en la dominación de la especie humana»[4]?

La socialización es el proceso por el cual somos historizados. Sobre la página blanca que aún es nuestra vida son inscritas las reglas del comportamiento del contexto social que nos ve nacer y que alberga nuestra existencia[5]. Ellas constituyen un verdadero mapa –inconciencia mecanizada– de nuestras posibilidades e imposibilidades. Definen nuestro modo de ser, que nos parecerá el único posible, aquello «natural». He aquí por qué Ortega y Gasset ha llegado a sostener que los modelos sociales –por lo menos aquellos más profundos, las creencias, los valores– «no son ideas que tenemos, sino ideas que somos»[6].

Este universo simbólico que identifica nuestra vida hace ciertas nuestras expectativas y previsible nuestro comportamiento. Pero se trata de una tierra firme fragilísima. La historia nos muestra numerosos ejemplos de su desmoronamiento, de circunstancias en las cuales la existencia individual se precipita en la indeterminación, y la existencia colectiva en el caos. Son los momentos de grandes crisis sociales, que plantean de manera generalizada la anomia descrita por Durkheim. La sociedad y el individuo sufren una verdadera deshistorización, una suerte de «desnudez universal»[7]. Eso significa que el vacío normativo es doble: interno y externo al hombre. Habiendo perdido las preferencias y adversiones propias, el individuo se siente como privado de alma. Y no sólo eso. Además el mundo externo (el lugar en el cual había encontrado siempre una respuesta a sus incertidumbres) no lo ayuda. Ese mundo no está en condiciones de darle los nuevos puntos cardinales, porque aún no existe la afirmación de nuevas creencias. Emergen nuevas élites que proponen nuevos valores. Pero el proceso de resocialización no es breve ni fácil.

La refundación social comienza con los fines últimos: el plano más exquisitamente simbólico del sistema cultural, aquello no sometible a la verificación empírica. Circunstancia esta que se conjuga perfectamente con la condición existencial del hombre de la crisis: un ser «desguarnecido» y desorientado, que no tiene más vínculos con el pasado. Que ha perdido y rechaza su historia, aquella precaria tierra firme en la cual habían estado fatigosamente integrados todos los momentos de la vida. Es la fase en la cual reina «el intelecto abandonado a sí mismo»[8], preocupado exclusivamente en revelar el enigma existencial, en ofrecer al individuo un nuevo puerto[9].

¿Cómo nacen los fines últimos, las creencias no verificables empíricamente? Friedrich Nietzsche habló de la «honestidad del engaño». Escribió que la «profesión de casi todo hombre, incluso del artista, comienza con la hipocresía». Sin embargo, acontece un extraño fenómeno. «Aquel que lleva siempre la máscara de expresión amigable debe adquirir al fin un poder sobre las disposiciones benévolas, sin el cual no se puede obtener dicha expresión de la cordialidad. A su vez éstas terminan por adquirir poder sobre él, él es benévolo»[10]. Lo mismo sucede con los fundadores de religiones. Estos, de una manera diferente a los «grandes simuladores», no creen sólo en sí mismos, en la capacidad de hablar «convincentemente a todos aquellos que tienen alrededor». Transforman la metarrealidad que ellos piensan en un engaño permanente de sí mismos[11], en la verdad creída y predicada.

Es lo que Hume había puesto en evidencia, escribiendo a propósito de la imaginación degenerada, de la «demencia» por la cual el individuo no logra ya «distinguir la verdad de la mentira»[12]. Kant, a su vez, ha desconfiado siempre del éxtasis individual y colectivo cuando el hombre cae víctima de una «perturbación del espíritu que se llama delirio»[13]. Por consiguiente, no sorprende su perentoria conclusión: «La característica de esta enfermedad» es que «el alucinado transporta fuera de sí los simples objetos de su imaginación y los considera como cosas realmente presentes delante de sí... el *focus imaginarus* es puesto fuera del sujeto pensante y la imagen, que es obra de la pura imaginación, es representada como un objeto que se presenta a los sentidos externos»[14]. A ello se debe el triunfo de la lógica proyectiva.

De tal manera se afirma una nueva perspectiva. Se relee el pasado[15]. Se interpreta el presente y se prevé el porvenir a través de una nueva «medida», un nuevo punto de vista por el cual es resocializada toda la colectividad. Se realiza la total transmutación de las orientaciones normativas, el hombre sale definitiva mente de su piel original, ahora juzgada inútil, extraña y falsa. A partir de los fines últimos son designados e institucionalizados nuevos sistemas de acción. Las creencias que dan significado a la existencia deben ser integradas luego a cada aspecto de la vida de todos los días. Pero éste es el momento en el cual la realidad demuestra que las divinidades, que han tomado el puesto de las anteriores, no siempre aseguran a los hombres su tutela; no siempre los resultados conseguidos confirman la idea que sostiene la existencia individual y la convivencia colectiva. Si la responsabilidad fuese de las nuevas divinidades, ellas ya no serían tales. La culpa entonces la tiene el hombre, que no ha servido al Absoluto como le estaba prescrito, que se deja distraer por algo falso. Nacen de ese modo –como hipótesis *ad hoc*– las fuerzas del mal, cuya intervención permite inmunizar cualquier profecía, consolar la impotencia del individuo, asegurar la supervivencia de ese Ser que da sentido al camino humano. Todo esto permanece inalterado hasta tanto una nueva crisis, debido al conflicto con otras culturas o al cambio de la «base existencial», determine una nueva transmutación. Los valores de hoy aparecerán así, a su vez, extraños y «falsos».

Por eso se puede decir que la disolución que ha embestido periódicamente a los sistemas sociales ha supuesto siempre la sustitución de valores fundamentales. Pero estos estaban mancomunados en la aceptación de lo sagrado como creencia «cerrada». Toda fe excluía la otra. Era un imperativo de obligación social. Por lo tanto la mutación consistía en una nueva manera de interpretar la correlación entre los individuos y las fuerzas cósmicas[16]. *La sociedad moderna, en cambio, ha institucionalizado la libertad de conciencia.* Ya no existe una religión de la *ciudad.* Ya no se impone un solo y único credo religioso. La transmutación de las creencias deviene en una prevista posibilidad de la vida. Esto no coincide sólo con los momentos de crisis social, sino que es el itinerario del hombre[17]. Así, todo individuo experimenta, personalmente, una suerte de relativismo de las normas sociales. Vive la extrañeza de las reglas, las juzga falsas. Comprende rápidamente que la verdad o la falsedad de los fines últimos depende de nuestra identificación con ellos. Nos parecen verdaderos cuando *son* nuestra vida; falsos cuando ya *no lo son.*

En nombre de los «dioses de la ciudad», la sociedad tradicional desestimó toda otra confesión; la sociedad moderna, que no acepta puntos de vista privilegiados, proclama en cambio la pareja dignidad de los paradigmas normativos. Hume

-viviendo entre sangrientos conflictos civiles y religiosos- escribió que los valores no pueden ser demostrados verdaderos o falsos[18]; Kant operó una marcada distinción entre mundo sensible y mundo inteligible, formalizando la renuncia al cognoscitivismo ético[19]; Constant contrapuso la libertad de los modernos a la de los antiguos, revelando cómo «la facultad de elegir el propio culto, que nosotros consideramos uno de nuestros más preciosos derechos, les habría parecido a los antiguos un delito y un sacrilegio»[20].

El pasaje de la sociedad tradicional a la moderna ha concluido entonces de una manera imprevista e imprevisible: con una radical y desconcertante ruptura existencial. El lugar de las viejas creencias «cerradas» no fue ocupado por otras del mismo tipo. Por el contrario, fue institucionalizado el pluralismo de los valores. Política y escatología se han liberado de su antigua hermandad y han invocado caminos separados. Los fines últimos se han transformado en patrimonio personal de cada uno. La religión es un acontecimiento de la vida privada. En el sistema cultural ya no existe «una promesa de solución» que valga para todos[21]. Tales soluciones no confieren al sistema un único significado posible, no prescriben un credo generalizado en el cual «enjaular» a cada individuo. Se puede pertenecer a múltiples grupos sociales, y dar o tomar de cada uno de ellos un fragmento de la vida. La «mediación» de las relaciones intersubjetivas está confiada a la duda, cuyas características se oponen a aquellas de la creencia cerrada. Por un principio «acrobático»[22], lo que en la sociedad tradicional indicaba la condición de crisis, es ahora adoptado como regla de la convivencia social[23].

Contrariamente a aquello que escribe Anderson, la modernidad no es una categoría cultura «vacía». No es necesario invocar nostálgicamente el «viejo orden», ni reconocerle «gracias a su condición todavía parcialmente aristocrática» «un conjunto de códigos y de expedientes», un contenido del cual estaría totalmente privada la sociedad moderna[24]. La duda, justamente porque proclama la necesidad de «estar juntos», de tolerarse recíprocamente, tiene una elevadísima cuota ética. Su manifestación política, el liberalismo, «es la suprema generosidad», es un «derecho que la mayoría concede a la minoría», es la decisión de convivir con el más débil[25].

Resulta una grave forma de daltonismo aquella que ve en la democracia liberal una simple expresión aritmética por medio de la cual se instituye el ejercicio de un poder desnudo. Si fuese así, tal democracia no sería otra cosa que un enmascaramiento formal de la vieja regla del más fuerte. Pero aquí no sólo las minorías gozan de una libertad no conculcable; el mismo individuo deviene responsable de las propias acciones, conquista su propia autonomía y dignidad de sujeto[26]. Se trata por lo tanto de una total inversión en la estructura de la acción. Los sistemas tradicionales asignaban al Todo, que daba sentido a la vida individual y colectiva, la subjetividad de las preferencias sociales. El individuo era un simple destinatario de ella[27]. Ahora, en cambio, cada individuo es el reconocido sujeto de sus propias acciones. A partir de esto no es por casualidad que Gino Germani haya hablado de predominio de la acción electiva sobre aquella prescriptiva. Además, Germani percibe en la modernidad otras dos características fundamentales: la institucionalización de la mutación social, que sustituye la institucionalización de las tradiciones, y el afirmarse de una creciente diferenciación y especialización estructural[28]. ¿Pero cuál es la causa de todo esto? La descripción de Germani es iluminadora, pero no ha logrado situar el nexo causal, la matriz de tales modifica-

ciones. El hecho es que si se concreta el predominio de la acción electiva sobre aquella prescriptiva la sociedad deviene el lugar de elección. Es un mercado en el cual se encuentran en concurrencia, no sólo los bienes y alternativas de producción, sino también ideas y modelos normativos. Es la generalización de la lógica competitiva a todos los niveles sociales. La sociedad civil se afirma como sede legítima de la interacción de hombres dotados de autonomía de acción.

La tesis sostenida por Jean Baechler es que el nacimiento del sistema de mercado tiene su precondición en la anarquía del período feudal[29]. O sea, la falta de un fuerte poder central había permitido a la sociedad civil escapar a la presión del Estado, y luego someter a este último al propio control. Es una tesis que se encuentra en Saint-Simon, Sismondi, Spencer, y que aparece plásticamente demostrada por los acontecimientos que han conducido originariamente a la *Magna Charta* y a la institucionalización del principio *no taxation without representation*, principio sobre la base del cual la financiación de la corona y del aparato administrativo del Estado debe ser votado por los representantes de la sociedad civil, la cual deviene así formalmente en contrapoder.

La adquisición de esta autonomía originaria puede ser considerada como el núcleo seminal[30] *de la modernidad.* La imposibilidad de la corona de poder decidir imperativamente el cobro fiscal es un obstáculo propicio para el desarrollo de la actividad productiva, en la cual se afirman las iniciativas económicas. De ahí la necesidad de liberar la producción, la distribución y el consumo de las reglas políticas, morales y religiosas que «engloban» lo económico y hacen de éste un «hecho social total»[31]. Nace así la racionalidad económica, la comparación monetaria entre diversas alternativas de producción puestas en juego por estructuras especializadas, y en concurrencia entre ellas. La economía logra de este modo la completa separación entre juicios de hecho y juicios de valor. La esfera de lo profano se dilata, los hombres están obligados a pensar en términos de medios y no sólo de aquellos fines últimos, detentados por una población invisible de divinidades, espíritus y santos.

Algo más, en la conquistada autonomía económica existe también la inversión del principio de soberanía. *La sociedad civil es el contrapoder sin cuyo concurso toda decisión se transforma en ilegítima.* Es por esto que la democracia liberal no es más que un aspecto de la modernización: de ese proceso histórico que da subjetividad a la sociedad civil, que genera el mercado, que realiza la diferenciación estructural y produce el «desencanto del mundo».

Hegel identifica en la modernidad el sentimiento doloroso de la conciencia infeliz: aquello de que «Dios mismo ha muerto»[32]. Teme la desaparición entre los hombres de la mediación religiosa, la falta de la posibilidad de conciliarse con su propia esencia en el más allá. Ve en el individuo, ahora huérfano de la divinidad, una «persona abstracta» incapaz de dominar las «potencias espirituales que, liberadas como esencias elementales, en selvático desenfreno se mueven insensatamente una contra la otra, presas de una furia de destrucción»[33]. Considera que la sociedad civil autónoma es *«desunión y apariencia»*, escisión, el reino de los egoístas intereses individuales, la disociación de las uniones éticas comunitarias[34]. Cree necesario «reprimir» el «espíritu de la singularidad»[35]. Juzga el sistema de producción de mercado como manifestación de un «trabajo abstracto»[36], y subraya que la «verdadera filosofía conduce a Dios», así como al Estado[37].

Se trata de una verdadera «reacción», de un intento de restablecer el «claro de luna trascendental», lo que se ratifica posteriormente en la actitud de Hegel en las confrontaciones de la ciencia moderna. Él la identifica con la «superficialidad», con «la observación inmediata», con la imaginación accidental[38]. Las verdades filosóficas –dice Hegel– son distintas de aquellas del «vulgar» mundo sensible[39]. El «camino de la ciencia tiene su forma inteligible... alcanzar mediante el intelecto el saber racional, ésta es la justa exigencia de la conciencia que se dispone para la ciencia»[40]. En otras palabras, la conciencia «da en sí misma la propia medida, y la búsqueda será por eso *una comparación de ella consigo misma...* ella es en ella para lo otro, o sea tiene en ella la determinación del momento del saber; al mismo tiempo esto otro es solamente en relación a ella, pero es también más allá de esta relación *en sí*: el momento de la verdad... por un lado la conciencia es conciencia del objeto; por el otro conciencia de sí misma: conciencia de aquello que en ella es la verdad, y conciencia de su saber eso»[41].

La verdad es, por consiguiente, la indiscutible coincidencia consigo misma. Es el predominio del mundo visto a través de nuestros deseos, es la igualdad «que tiene lugar en la conciencia entre el Yo y la sustancia que es el objeto»[42]. Aun cuando debiera asumir superioridad «el abstracto elemento de la inmediatez y de la separación del saber y de la verdad»[43], «el devenir del ser es el restituirse a la esencia»[44]. Así triunfa la «tautología de la conciencia»[45], a través de lo cual la lógica proyectiva del hombre justifica su propia condición, le da sentido cualesquiera sean las propias responsabilidades y los propios errores. La verdad es sólo aquella determinada por el movimiento circular del Yo que se ha recuperado a sí mismo. De esta manera queda superado el extrañamiento, el individuo recupera «la igualdad consigo mismo», porta la fe de ser «conciencia que sabe»[46]. La filosofía es «comprensión del presente y de lo real»[47], el «viviente mundo ético del espíritu en su verdad»[48].

Si es así, la fórmula según la cual «aquello que es racional es efectivamente real, y aquello que es efectivamente real es racional» podría ser más claramente reinscrita. Hegel sostiene que «para aceptar y tomar como verdadero un contenido, es necesario que el hombre encuentre tal contenido *en acuerdo y en unión con la certeza de sí mismo*»[49]. Las cuentas entonces resultan. Hegel simplemente quiere afirmar que *todo aquello que coincide con nosotros mismos es real, y que todo aquello que es real coincide con nosotros mismos*. Pero de tal manera, lo ha escrito brillantemente Georg Simmel, «el destino de la Sustancia que es concebida para sí misma», y del cual el concepto hace necesaria la existencia, es que la demostración o bien no sea *lógicamente necesaria, o sea un círculo vicioso*. Tal es la inevitable tragedia –continúa Simmel– de la exigencia que aspira por medio del pensamiento a una absoluta certeza de aquello que existe, a partir de que la fe no lo ofrece más. La necesidad cerrada de la lógica pura no podrá jamás desarrollar, desde sí, la existencia de la cosa: ésta permanece como un hecho que puede ser aprendido como un dato, pero jamás comprendido con la incondicionada necesidad a la cual aquella exigencia aspira»[50].

Esto autoriza a decir que la tarea, confiada a la pura «intelección» de «hacer concepto todo aquello que es efectual», es una tarea de simple racionalización a posteriori. He aquí por qué «el pensamiento racionalizador es el *en sí*, al cual el contenido vuelve»[51]. «La *verdad* del bien es presentada, por eso, como unidad de la idea teórica y práctica, por la cual el bien es alcanzado en sí y por sí, mientras

aquélla al mismo tiempo se pone como *fin* y produce activamente su realidad efectiva. Esta vida, retornada a sí misma en la diferencia y en la finitud del conocimiento, ha devenido idéntica al concepto, es *la idea especulativa o absoluta*»[52].

Estamos frente a la unidad de teoría y praxis, contrapuesta al acelerado proceso de modernización, en nombre de la Antigua Alianza. Para probarla, ulteriormente, están las precondiciones capaces de garantizar el desarrollo de la «tautología de la conciencia». La autonomía de la sociedad civil debe ser limitada. Los intereses «particulares» deben radicarse en lo «general»[53], que es confiado al «monarca», «en cuanto momento absolutamente decisivo de la totalidad»[54]: el único paradigma normativo socialmente admitido. De esto deriva un universo cerrado que se autoconfirma permanentemente. El contraste de lo singular en las confrontaciones con la «verdadera universalidad» es expresión de la «mala conciencia», de la voluntad extrañada, o el condicionamiento de la empiria accidental[55]. Los desafíos que los otros y la naturaleza pueden plantearle a la verdad son ilegalizados de partida. El monarca sacralizado deviene un Dios terrible, que tiene como primer atributo una arbitrariedad absoluta, incontrolable. Arbitrariedad que puede cancelar «el indiferente subsistir de la practicidad sensible»[56] y puede, como única medida de todas las cosas, imponer a los hombres todo tipo de comportamiento, canalizándolo en el movimiento ascendente a través del cual siempre se sintetiza la verdad del presente.

Se comprende ahora el por qué de la polémica de Hegel contra «el intelecto tabulado» de la ciencia moderna[57] y su preferencia por los «universales incondicionales»[58]. Estos últimos no son otra cosa que esencias, entidades empíricas no verificables, que el Monarca-Dios puede modelar a su agrado, y de cuya indeterminación –precisamente como en la sociedad tradicional– puede extraer toda suerte de castigos o premios[59]. Hegel recupera así el viejo universo teológico, intenta restablecer el *statu quo ante*, con la readaptación de aquella unidad de teoría y praxis, cuyo proceso circular (como bien habían comprendido Hume y Kant) es la afirmación de la lógica proyectiva, la confusión entre juicio de hecho y juicio de valor.

Engels dirá que entre el «método» y el sistema hegeliano hay contradicción, pretendiendo sostener que de Hegel se deben tomar los «principios» y desestimar las conclusiones[60]. Los principios para tomar en cuenta son dos: la unidad de teoría y praxis, y el método dialéctico. ¿Pero cómo entonces se cambian las conclusiones? ¿Los fundadores del «socialismo científico» aceptan al individuo, a la modernidad? Examinemos en primer lugar el diagnóstico que ellos formulan sobre los males de la sociedad de mercado.

La feudalidad –escribe Marx–, tenía «*inmediatamente* un carácter *político*, es decir, los elementos de la vida civil, como por ejemplo: la propiedad o la familia... o la forma del trabajo... estaban erigidos como elementos de la vida del Estado. De tal manera ellos determinaban la correlación de la vida de cada individuo con referencia a *la totalidad estatal*, es decir su correlación política»[61]. Es verdad que esa «organización de la vida del pueblo no erigía como elementos sociales la propiedad o el trabajo», pero las «partes constitutivas de la sociedad» eran «sociedades *particulares* en la sociedad»[62].

El sistema capitalista, en cambio –añade Marx–, ha suprimido el «*carácter político de la sociedad civil*»[63]. Ha desvinculado el espíritu político que estaba parejamente dividido, separado, disperso en los diversos callejones sin salida de la sociedad

feudal; ha reunido tal desmembramiento, lo ha liberado de su mescolanza con la vida civil y lo ha constituido en «ideal independencia» de ella[64]. Es así que «las actividades y las determinadas condiciones de vida son degradadas a su solo significado inidividual. La cosa pública, en cuanto tal, se ha transformado antes bien en el asunto universal de cada individuo»[65]. «Sociedad civil y Estado están separados. Por lo tanto, ciudadano del Estado y ciudadano simple, miembro de la sociedad civil, están también separados. El ciudadano debe, en consecuencia, operar una *ruptura esencial* consigo mismo. Como *ciudadano real* se encuentra en una doble organización: la burocrática –que le es externa, determinación formal... del poder gubernativo, que no toca al ciudadano ni a su realidad independiente– y aquella social», donde «está como hombre privado... puramente *individual*»[66].

Desde estas circunstancias, la organización estatal se relaciona «como oposición formal al ciudadano» y hace de este último su «materia»[67]. La sociedad civil, a su vez, no tiene «como su principio ni la necesidad que es un momento natural, ni la política. Es una división de masas que se forma fugazmente, y cuya formación misma es arbitraria, no una organización»[68]. «Es el principio realizado del *individualismo;* la existencia individual es el fin último: actividad, trabajo, contenido, etc. son *solamente* los medios»[69]. Todo hombre «vale como ser *soberano*, como ser supremo, pero se trata del hombre en su forma fenoménica no educada, *no social, el hombre en su existencia casual*, el hombre como vive y camina, el *hombre deteriorado* como lo es en toda organización de nuestra sociedad, perdido, convertido en extraño a sí mismo, situado bajo el dominio de relaciones y elementos inhumanos, en una palabra, el hombre que no es todavía un ser *real* de su especie»[70]. El se ha emancipado *«políticamente* de la religión, confinándola desde el derecho público al derecho privado. *Ella ya no es el espíritu del Estado,* donde el hombre –aunque de manera limitada, bajo forma particular y en una particular esfera– se *comporta como especie, en comunidad con los otros;* ella ha devenido en el espíritu de la sociedad civil, la esfera del egoísmo, del *bellum omnium contra omnes*. Ella no es ya la esencia de la comunidad, sino la esencia de la *distinción*. Ella se ha transformado en la expresión de la *separación* del hombre de su comunidad, de sí mismo y de los otros hombres... ella es solamente el reconocimiento abstracto de lo absurdo particular, del *capricho privado*, de lo arbitrario»[71].

El ser humano está privado –según Marx– de vínculos morales, es el hombre que se encuentra extraviado ante el Estado y en la sociedad civil, que no es una comunidad ni da un sentido colectivo a la vida de los hombres. Esto se verifica porque el capitalista es un sistema sin «seguridad», donde prospera «el hombre egoísta, el hombre en cuanto miembro de la sociedad civil, es decir un individuo replegado sobre sí mismo, en su interés privado y sobre su arbitrio privado»[72]. La sociedad de mercado es por esto «un desierto poblado de bestias feroces»[73], donde tiene lugar «una guerra civil más o menos oculta»[74], que demuestra toda «la artificialidad de la vida moderna»[75]. La economía política es «la ciencia del enriquecimiento, motivada por la envidia recíproca y por la voracidad de los mercaderes, que lleva en la frente la marca del más nauseabundo egoísmo»[76]; ella legitima la libre concurrencia que es «un conflicto entre hombres» basado en la «recíproca diferencia» y en el «recurso a medios inmorales para conseguir un fin inmoral»[77]. El parlamento es «un charlatorio nacional» donde tiene lugar «una tediosa batalla de palabras»[78]; «la democracia es una contradicción intrínseca, una falsedad, una simple hipocresía»[79]; la libertad polí-

tica es una libertad fingida, la peor esclavitud posible, apariencia de libertad, y por tanto, realidad del sometimiento»[80]. «Los derechos del hombre, los *droit de l'homme*, no son otra cosa que los derechos del miembro de la sociedad civil, es decir del hombre egoísta, del hombre separado del hombre y de la comunidad»[81].

El rechazo de las instituciones de la cultura liberal no habría podido ser más claro. Por tanto, más allá del tono fuerte, los males que Marx imputa a la sociedad burguesa no son distintos de aquellos indicados en el «diagnóstico» hegeliano. ¿Por qué entonces se deben desestimar las conclusiones de Hegel?

En la undécima tesis sobre Feuerbach, Marx asigna a los filósofos no sólo el deber de interpretar el mundo, sino también el de transformarlo[82]. Es decir, él no entiende superar el extrañamiento del presente a través de la *racionalización* de los progresos, creencias e instituciones. La «escisión» determinada por la modernidad debe tener como meta una nueva formación social, que no se limite simplemente a negar la alienación capitalista, sino que la trascienda completamente. He aquí por qué a Feuerbach se le asigna el «gran mérito de haber opuesto a la negación de la negación, que afirma ser el absoluto positivo, lo positivo recolocado... y fundado positivamente sobre si mismo»[83]. Al contrario, la solución hegeliana no es otra cosa que el «espíritu extrañado del mundo que piensa al interior de su extrañamiento, y entonces se comprende abstractamente»[84].

El punto es el siguiente: Marx no cree que la propuesta hegeliana pueda recomponer la unidad social. Es decir, superar la «separación» determinada por la propiedad privada: esa autonomía de la sociedad civil que «escinde» la vida del individuo, cuya «existencia como ciudadano del Estado es una existencia que está situada fuera de su existencia en comunidad, y es por lo tanto puramente individual»[85]. ¿Por qué? Marx escribe: «En el medioevo la constitución es la constitución de la propiedad privada, pero sólo porque la constitución de la propiedad privada es una constitución política. En el medioevo la vida del pueblo y la vida del Estado son idénticas. El hombre es el real principio del Estado, pero el hombre *no libre*... el medioevo es el dualismo *real*»[86]. «La abstracción del *Estado como tal*, pertenece solamente al tiempo moderno. La abstracción del *Estado político* es un producto moderno... la edad moderna es el dualismo abstracto»[87].

La conclusión marxista es que este último «dualismo» no puede ser cancelado por la organización política sugerida por Hegel, porque el soberano sacralizado, los «*empleados* ejecutivos del Estado» que convergen en la cima suprema alrededor del monarca»[88], las corporaciones, la propiedad inmobiliaria, no suprimen la ya afirmada autonomía de la sociedad civil: el «*estado privado* no se transforma en *Estado político*»[89].

Hegel bien sabía que «frente a la libertad de la industria y del comercio... el otro extremo es el resguardo y la determinación del trabajo de todos, por medio de la organización pública –como lo fue también, poco más o menos, el antiguo trabajo en las pirámides y en las otras inmensas obras egipcias y asiáticas, las cuales fueron producidas para fines públicos, sin la mediación del trabajo individual, gobernado por su arbitrio particular y por un interés particular»[90]. Pero Hegel no invoca el «despotismo oriental». «El ápice de la identidad hegeliana era... el medioevo»[91]. Marx, en cambio, no obstante el severo juicio expresado en sus confrontaciones de los sistemas sociales asiáticos[92], proyecta la replasmación de lo existente a través de la estatización de los medios de producción. Es decir, a través de la

directa e inmediata supresión de la autonomía de la sociedad civil. Es así como «la dialéctica hegeliana es enderezada, es llevada a sostenerse sobre sus pies»[93]. Pero de tal modo el paradigma social sugerido por Marx no es otro que una propuesta de «restauración asiática». De hecho, postula la realización contemporánea de aquello que Luciano Pellicani ha llamado el triple monopolio: «de la fuerza, de los recursos económicos y de los recursos organizativos»[94].

Todo esto hace definitivamente clara la afirmación de Engels, según la cual de Hegel se puede captar el «método», pero no el «sistema». Justamente no se puede aceptar el sistema porque Marx no quiere el retorno al *statu quo ante;* apunta en cambio hacia una solución mucho más radical, que puede realizar sólo a través de la empresa revolucionaria. Sí puede, sin embargo, aceptar el «método»: la unidad de teoría y praxis, con la cual justificamos nuestros deseos y nuestras preferencias, y la dialéctica, instrumento de contenidos variables[95], con la cual proyectamos sobre la realidad de hoy, de ayer y de mañana nuestros deseos y preferencias. «Leemos» juntos pasado, presente y futuro. La desesperación actual es así confrontada con la armonía perdida y con aquélla a conquistar. El esquema es ése, típico, de la «unidad originaria separación-superación en una nueva unidad»[96], que es puntualmente representada por el hombre de la crisis, por el hombre anómico que frente a las consideraciones de la existente siente un verdadero y justificado horror.

La dialéctica es, por consiguiente, un medio para dar al ser humano la ilusión de *un sentido de marcha que conduce necesariamente a la reconciliación consigo mismo y con el mundo.* Ofrece de tal manera un destino en el cual también la muerte tiene un valor, un significado. Marx, alentador de una nueva «lectura» del enigma existencial, tiene necesidad imprescindible de tal instrumento, con el cual se realiza –precisamente como en Dios– la *concidentia oppositorum.* Así es reintroducido el *telos* en la historia. El mundo desencantado, sin alma, es revivificado. Respecto a Hegel, Marx cambia el *terminus ad quam.* Pero se trata de una diferencia de grado y no de género. Ellos comparten el mismo terreno de la cultura: el de la Lógica proyectiva[97].

¿Dónde se encuentra entonces el socialismo científico? Es verdad: Marx dice que las creencias religiosas son la «teoría general de este mundo, su compendio enciclopédico, su lógica en forma popular, su *point d'honneur* esplritualistico, su entusiasmo, su sanción moral, su solemne complemento»[98]. La transmutación de los valores, ligada al proceso de modernización, le hace experimentar como falsa la religión. Él asume el punto de vista de quien ha fragmentado el velo envolvente de las creencias tradicionales y quiere escapar de la alienación en términos «positivos», con la fundación de un sistema de vida que abandone definitivamente *«el más allá de la verdad»*[99], que libere al hombre de la opresión religiosa. Reconoce que fue la burguesía la que despojó «de su aureola todas las actividades que eran consideradas dignas de veneración y respeto»[100]. Admite que «las ideas de libertad de conciencia y de religión, no fueron otra cosa que la expresión del dominio de la libre concurrencia en el campo de la conciencia»[101]. Afirma querer estabilizar la *«verdad del más acá»*[102].

Todo esto podría hacer pensar en una adhesión incondicional al espíritu de la ciencia moderna, a la duda que ha transformado la filosofía en una pura y simple teoría del conocimiento. Pero las cosas no son como parecen. Lo desmiente por sí sola la unidad de teoría y praxis. Pero hay algo más. Marx quiere crear una socie-

dad comunista en la cual ve «la verdadera solución del conflicto del hombre con la naturaleza y con el hombre, la verdadera solución del conflicto entre existencia y esencia, entre objetivación y autoafirmación, entre libertad y necesidad, entre individuo y género»; en la cual identifica «el resuelto enigma de la historia»[103]. Lo cual no es otra cosa que el magnetismo de lo Absoluto.

Marx propone una cuestión de orden general. La sociedad de mercados –sostiene– ha proclamado el «derecho al egoísmo»[104], ha llevado a la extrema exasperación los intereses individualistas. La revolución comunista debe realizar una «ruptura radical» con el pasado, debe hacer verdad aquello que hasta hoy no se ha cumplido: arribar a la «completa desaparición» de los antagonismos sociales[105]. El problema marxista no consiste entonces en la exclusiva superación de la mercantilización burguesa[106], sino en la total erradicación del extrañamiento de la condición humana, en la «revelación» de un nuevo sentido de la vida individual y colectiva, que cierre definitivamente las cuentas con el pasado, con las luchas portadoras de incerteza, de confusión moral, de crisis social. Lo ha comprendido bien Georg Simmel, quien justamente ha visto en el fetichismo de los productos de la economía «un caso particular solamente» de la «tragedia de la cultura»[107]. Simmel no pudo leer las obras filosóficas juveniles de Marx. Pero igualmente se dio cuenta de que la cuestión no podría ser puesta solamente en los términos reduccionistas de la mercantilización, por cuanto concernía a la íntima condición humana.

Entonces el objetivo es evitar sin rodeos las periódicas «caídas», dar a la existencia un sentido permanente, indicar y realizar los valores ya no transmutables. El relativismo debe ser extirpado. Y no solamente aquel reconocido e institucionalizado por la sociedad moderna, sino también el otro emergente de las grandes y recurrentes crisis sociales. Marx lo declaró abiertamente: «es necesario evitar ante todo plantear de nuevo a la "sociedad" como abstracción frente al individuo»[108]. ¿Es posible? Para entender la cuestión en sus exactos términos –parece decir Marx– es necesario tener en cuenta que el hombre «es el *ser social* por excelencia, su manifestación vital –aunque no debiera aparecer bajo la forma inmediata de una manifestación vital *común*, consumada a un tiempo con otros–; es entonces una manifestación y una afirmación de *vida social*»[109]. La esencia humana de la naturaleza existe solamente para el hombre como vínculo con el hombre, como existencia de él para el otro y del otro para él, como elemento vital de la realidad humana. Solamente aquí la naturaleza existe como *fundamento* de su propia existencia humana: Solamente aquí la existencia *natural* del hombre deviene, para él, en su propia existencia humana, y la naturaleza se convierte en hombre. Entonces la *sociedad* es la unidad existencial del hombre con la naturaleza, unida al propio cumplimiento, a la verdadera resurrección de la naturaleza, al completo naturalismo del hombre y al completo humanismo de la naturaleza»[110]. El individuo se anula, se ofrece así, a lo social, ya absolutizado. Se puede entonces afrontar tranquilamente también la muerte: ella «se muestra como una dura victoria del género sobre el individuo determinado y parece contradecir su unidad, pero el individuo determinado no es más que un *ser genérico determinado*, y como tal mortal»[111].

Es del todo evidente el significado atribuido a la *«verdad del más acá»*. El verdadero descubrimiento de Marx no fue el de fundar las instituciones a la medida de la benévola naturaleza humana, víctima hoy de la «culpable caída», de la codicia, de

la avaricia y de la rapiña[112]. El imputa al «plano-hombre» no solamente la mercantilización, sino la recurrente «tragedia de la cultura»; el desorden social. Y *ve en la sociedad moderna la extrema «época de la corrupción general»*[113], seguramente por el hecho de que ella legitima lo individual, le reconoce la posibilidad de expresar libremente la propia individualidad. Por lo tanto, Marx lucha sobre todo contra la prerrogativa del ser humano de tener deseos, aversiones, proyectos personales, que se contrapongan a lo colectivo y engendren desorden. El siente horror frente a esto. Pero ha descubierto el origen social de la religión y la primacía de la sociedad sobre el individuo. Y quiere, sin diferenciarse del último Comte[114], afirmarlo hasta el final. Es como si dijese: «hemos descubierto que más allá no hay otra cosa que sacralización de lo social con finalidad de poner freno al egoísmo individualista. Si es así, podemos eliminar este inútil "complemento", divinizar el hasta acá y crear las precondiciones para que no sea profanado». Teoriza por ello la absolutización de lo colectivo y configura un ignoto universo platónico[115].

La consecuencia es que, en la nueva sociedad, lo sagrado no es más «la teoría general de este mundo», sino que es el mismo mundo, que se ha liberado de la religión tradicional y que «encuentra en la filosofía sus armas *espirituales*»[116]. No existe más el sacerdote que habla en nombre de la divinidad. Existe el filósofo que habla en nombre propio y señala las metas últimas de la humanidad[117]. Él mismo es Dios. Y la verdad es la identificación con su credo. Otros dos problemas son resueltos así. Primero: el espacio no alberga más una formación invisible de espíritus divinizados y de santos que nos observan sin pausa, que juzgan nuestras mas recónditas intenciones y nos hacen sentir culpables. Estas funciones, que en la religión tradicional son desenvueltas por la población divina, en el totalitarismo son demandadas a la movilización permanente y a la sospecha. La sociedad se percibe como si viviese en un continuo estado de guerra. Como ya decía Spencer, en los sistemas comunistas «el ejercito es simplemente la sociedad movilizada y la sociedad es el ejercito en fase de espera»[118]. Segundo: Marx se rehusó a «prescribir recetas (comtianas) sobre lo que nos depara el devenir»[119]. No quiso caer en el error de Comte que vuelve verificable el propio programa. Como perfecto profeta, sabe que la fe debe estar «más allá de las pruebas y de las refutaciones»[120]. Se limita por esto a afirmar el comunismo como valor con el cual interpreta la existencia[121]. Debe existir distante de la realidad y debe atribuir siempre a las fuerzas del mal (al capitalismo) los fracasos registrados en la práctica[122].

Por consiguiente no es accidental la afirmación de Perry Anderson, según la cual la función de la revolución socialista no debe ser aquella que *«promulgue o favorezca la modernidad, sino que debe abolirla»*. Todo esto está en perfecta armonía con el intento que el mismo Marx asignaba a su proyecto revolucionario. Lógica competitiva, individualismo, secularización, democracia representativa son por esto abolidos[123]. La «sociedad abierta» debe ser cortada de raíz. El conflicto social es así definitivamente expulsado y, con ello, el pluralismo, la posibilidad de someter a control y de sancionar negativamente el grupo en el poder, que se transforma de tal modo en una monolítica «burocracia carismática».

Queda todavía una cuestión. Alguien podría preguntarse: ¿qué fue pues de aquella *«actitud positiva y afirmativa»* que Marx asumió «frente a todos los elementos esenciales del mundo moderno capitalista»[124]? ¿Y qué fue de aquella «evocación casi

ditirámbica de las conquistas del capitalismo»[125]? Schumpeter vio en Marx la convivencia de una doble alma: aquella del científico y aquella del profeta. Y ha subrayado justamente que tal ambivalencia conduce al reconocimiento de «una cantidad de cosas» que Marx no habría estado «personalmente dispuesto a aceptar»[126]. Schumpeter sin embargo ha adjuntado otra observación: aquella según la cual la actitud positiva de Marx en las interpretaciones del capitalismo fue debida al «sentido de la lógica orgánica de las cosas, a la cual su teoría de la historia da una particular expresión»[127]. Pero la lógica orgánica de esa teoría de la historia conduce a una suerte de «Reino de Dios sin Dios»[128], intenta crear una nueva religiosidad inmanente[129], quiere realizar una empresa que no por casualidad ha sido considerada de naturaleza satánica[130]. Eso significa entonces que *su exaltación de las conquistas de la sociedad moderna cumple una función exquisitamente instrumental.* No tiene como única intención la liberación del «mundo sensible» de las pretensiones sacro-mágicas, sino que encubre la aspiración de sustituir la divinidad tradicional, de tomar su lugar y fundar una nueva conciencia. Exactamente aquello que la duda institucionalizada se rehúsa a hacer.

NOTAS:

[1] Artículo de Perry Anderson.

[2] K. Marx, *La ideología alemana*, Roma, Editori Riuniti, 1979, p. 24.

[3] L. Infantino (a cargo de), *El mito del colectivismo*, Milán, SugarCo, 1983.

[4] *Marx cien años después* (conversación de L. Infantino con L. Kolakowski).

[5] J. Ortega y Gasset, *En torno a Galileo* e *Ideas y creencias*, en *Obras completas*, vol. v. Madrid, *Revista de Occidente*, 1970.

[6] J. Ortega y Gasset, *Ideas y creencias*, cit; p. 384.

[7] J. Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, cit; p. 109.

[8] J. Ortega y Gasset, *El ocaso de las revoluciones*, en *Obras completas*, cit., vol. III, p. 216.

[9] J. Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, cit; p. 103.

[10] F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, vol. I, Milán, Mondadori, 1978, pp. 54-55

11 Ibid.

[12] D. Hume, *A Treatrise of Humane Nature*, vol. I, Londres, Dent 1930, p. 123.

[13] I. Kant, *Los sueños de un visionario explicados con los sueños de la metafísica*, Milán, Rizzolli, 1982, p. 133.

[14] *Ibid*, pp. 133-134. Por su parte, Max Weber, analizando la naturaleza del poder carismático, escribió que, «la capacidad del éxtasis heroico del *berseker* nórdico, que muerde como un perro rabioso en su coraza y en torno a sí, hasta que no se satisface en una furiosa sed de sangre, o bien del héroe irlandés Cuculain y del Aquiles homérico, representa un exceso de locura». Además, él también ha hablado de un «torpe embrollo» (*Economía y sociedad*, vol. II, Milán, Comunita, 1968, pp. 420-421). Anteriormente, Gabriel Tarde había subrayado la capacidad de los «iniciadores» de crear un «profundo y ardiente estupor» (*Les Lois, de limitation*, Paris,

Alcan, 1895, p. 88). Ortega después ha descrito el fenómeno en términos de «demencia como inspiración divina» (*En torno a* Gallileo, cit., p. 114).

[15] F. Alberoni, *Movimiento e institución*, Boloña, Il Mulino, 1977, pp. 355-356. La relectura de la vida, a través de una nueva «medida» normativa, es eso que en términos religiosos se llama «revelación», con una palabra que explica muy bien la idea de la expulsión de los valores pasados.

[16] La tragedia de Sócrates viene a demostrar que al menos Atenas estuvo a nivel de llegar a la comunidad universal. Ver H. Cox, *La ciudad secular*, Florencia, Vallechi, 1968, p. 13.

[17] A tal fenómeno va unida la continua «transmutación» de los instrumentos, impuesta por el paradigma competitivo de la eficiencia.

[18] D. Hume, *A Treatrise of Humane Nature*, cit., vol. II, p. 167.

[19] I. Kant, *La forma y los principios del mundo sensible y del mundo inteligible*, Padua, Liviana, 1969.

[20] B. Constant, *Discurso sobre la libertad de los antiguos parangonada con la de los modernos*, Treviso, Canova, 1966, p. 53.

[21] La expresión «promesa de solución» es de Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, cit., p. 103.

[22] J. Ortega y Gasset, *Vives*, en *Obras completas*, vol. V, cit., p. 503.

[23] Para un análisis de las consecuencias político-sociales producidas por tal cambio de «perspectivas», ver L. Pellicani, «La legitimación del poder en la ciudad secular», en *MondOperaio*, octubre de 1983.

[24] P. Anderson, *Modernidad y Revolución*, cit.

[25] J. Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, en Obras completas, vol. IV, cit., p. 192.

[26] El individuo elige y se carga con la responsabilidad de las iniciativas propias, cuyo error –ya no imputable a las fuerzas del mal– debe soportar en primera persona, sin el consuelo de la comunidad o de los ritos comunitarios. He aquí por qué Ludwig Von Mises ve un no despreciable foco de la mentalidad anticapitalista en el rechazo de aquella responsabilidad que la sociedad moderna en cambio impone (*The Anticapitalistic Mentality*, South Holland, Libertarian Press, 1972).

[27] L. Infantino, *El mito del colectivismo*, cit., p. 14.

[28] G. Germani, *Sociología de la modernización*, Bari, Laterza, 1975, p. 23.

[29] J. Baechler, *Les origines du capitalisme*, París, Gallimard, 1971.

[30] K. Marx, *La ideología alemana*, cit., p. 66.

[31] La expresión es de Mauss, *Ensayo sobre el don*, en *Teoría general de la magía y otros ensayos*, Turín, Einaudi, 1965.

[32] G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, vol II, Florencia, La Nueva Italia, 1973, p. 283.

[33] *Ibid*. P. 40.

[34] G. W. F. Hegel, *Lineamientos de filosofía del derecho*, Bari, Laterza, 1978, pp. 58, 227-228.

[35] G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, cit., vol. II, p. 34.

[36] G. W. F. Hegel, *Lineamientos de la filosofía del derecho*, cit., p. 199.

[37] *Ibid*, p. 20.

[38] *Ibid*, p. 10.

[39] G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, cit. vol I , pp. 31-32.
[40] *Ibid*, p. 10.
[41] *Ibid*, pp. 74-75.
[42] *Ibid*, p. 29.
[43] *Ibid*.
[44] *Ibid*, p. 43.
[45] La expresión es de Hegel, *Fenomenología del espíritu*, cit., p. 353.
[46] *Ibid*., vol. II, p. 100.
[47] G. W. F. Hegel, *Lineamientos de la filosofía del derecho*, cit., p. 16
[48] G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, cit., vol. II, p. 4.
[49] G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*.
[50] G. Simmel, *Los problemas fundamentales de la filosofía*, Milán, Illi, 1972, p. 79. Cursiva adjunta.
[51] G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, cit., p. 50.
[52] G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*, cit., p. 457. Sobre unidad de teoría y praxis en Hegel, reenvió al reciente volumen de David MacGregor, *The Communist Ideal in Hegel and Marx*. Londres, Allen & Unwin, 1984.
[53] G. W. F. Hegel, *Lineamientos de la filosofía del derecho*, cit., pp. 288-289
[54] *Ibid*. P.276
[55] *Ibid*, p. 146 y ss. Estamos en pleno universo sacro-mágico, de esta manera los individuos «consagrados», brujos y sacerdotes son excluidos de la actividad material para impedir que los fracasos los «profanen», los hagan perder la credibilidad, y donde los errores «aplicables» son siempre imputables a la no sentida participación en los ritos propiciatorios (voluntad extrañada) y/o a las potencias del mal que determinan la «falsa conciencia» (Florian Znaniecki, *Cultural Sciences. Their Origin and Development*, New Brunswik, Transaction Book, I, 1980, pp. 43-53). Desdichadamente las conclusiones de Hegel son compartidas por el neoidealismo. Ver Giovanni Gentile, *Sistema de Lógica*, vol. II, Florencia, Sánsoni, 1942, pp. 13-16 y Benedetto Croce, *Filosofía de la Práctica*, Bari, Laterza, 1957, pp. 43-48. Gentile, así, ha afirmado significativamente (la voz relativa, firmada por Mussolini, sobre la enciclopedia Treccani) que, «como toda almidonada concepción política, el fascismo es praxis y pensamiento, acción a la cual es inmanente una doctrina, y doctrina que surgiendo de un sistema dado de fuerzas históricas, se les queda unida, y opera desde allí».
[56] G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, cit., vol. I, p. 209.
[57] *Ibid*, p. 43. Ver además *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*, cit., pp. 451-454.
[58] G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, cit. vol. I, p.- 105.
[59] Es por eso impropio todo acercamiento a Kant. La distinción kantiana entre mundo sensible y mundo inteligible nace de la reconocida imposibilidad de revelar el enigma existencial. Ella, por esto, no excluye la fundación de una ciencia histórico-social, capaz de estudiar los sistemas de acción (I, Kant, *Metafísica de las costumbres*, en *Escritos morales*, vol. II, Turin, Utet, 1970, p. 114. *Crítica de la razón práctica, ibid* p. 291). Esto será perfectamente entendido por Max Weber, en cuya categoría idealtípica se encuentran reunidas «comprensión» y «explicación». Al contrario, tras la distinción hegeliana se esconde lo indeterminado, la voluntad justificadora del arbitrio monocrático, el punto de vista privilegiado sobre el mundo.

[60] F. Engels, *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, en Marx-Engels, *Obras escogidas*, Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 1111.

[61] K. Marx, *La cuestión judía*, Roma, Editori Riuniti, 1978, p. 73.

[62] *Ibid*, p. 74.

[63] *Ibid*.

[64] *Ibid*.

[65] *Ibid*, pp. 74-75.

[66] K. Marx, *Critica de la filosofía hegeliana del derecho público*, Roma, Ediotri Riuniti, 1983, p. 101.

[67] *Ibid*.

[68] *Ibid*, p. 104.

[69] *Ibid*, p. 105.

[70] K. Marx, *La cuestión judía*, cit., p. 65.

[71] *Ibid*, pp. 59-60.

[72] *Ibid*, p. 71.

[73] K. Marx, *Peuchet: del suicidio*, en Marx-Engels, *Obras escogidas*, Roma, Editori Riuniti, 1980, vol IV, p. 549.

[74] Marx-Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, en *Obras escogidas*, cit., p. 303.

[75] K. Marx, *Peuchet: del suicidio*, cit. p. 546.

[76] F. Engels, *Lineamientos de una crítica de la economía política*, en *Obras escogidas*, cit. vol. III. p. 454.

[77] *Ibid*, p. 458.

[78] *Carta desde Londres*, en *Obras escogidas*, cit., vol. III, p. 415.

[79] F. Engels, *Progresos de la reforma social en el continente*, en *Obras escogidas*, cit, vol III, p. 429.

[80] *Ibid*.

[81] K. Marx. *La cuestión judía*, cit., p. 69. Sobre la hostilidad de Marx en las confrontaciones de la civilización liberal, ver. L. Pellicani, *Miseria del Marxismo*, Milán, SugarCo, 1984.

[82] K. Marx. *Tesis sobre Feuerbach*, en *Obras escogidas*, cit. p. 190.

[83] K. Marx, *Manuscritos económicos filosóficos de 1844*, Roma, Newton Compton, 1976, p. 228.

[84] *Ibid*, p. 233.

[85] K. Marx, *Crítica de la filosofía hegeliana del derecho público*, cit., p. 101.

[86] *Ibid*, pp. 52-53.

[87] *Ibid*.

[88] G. W. F. Hegel, *Lineamientos de la filosofía del derecho*, cit., p. 289.

[89] K. Marx, *Crítica de la filosofía hegeliana del derecho público*, cit., p. 95.

[90] G. W. F. Hegel, *Lineamientos de la filosofía del derecho*, cit., p. 227.

[91] K. Marx, *Crítica de la filosofía hegeliana del derecho público*, cit., p. 95.

[92] Ver L. Infantino, *El mito del colectivismo*, cit.

[93] F. Engels, *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, cit., p. 1133.

[94] L. Pellicani, *El mercado y los socialismos*, Milán, SugarCo, 1979. Ver también Karl Renner, *Waldlugen der modernen Gesellschaft*, Viena, Verlang der Wiener Volksbuchhandlung, 1953, pp. 104-105.

[95] La dialéctica tiene un contenido variable porque se limita a proyectar las pre-

ferencias y las aversiones de cualquiera que la use. Hegel mismo ha debido reconocerlo. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*, cit., p. 456.

[96] Ver F. Crespi, *Mediación Simbólica y Sociedad*, Milán, Angeli, 1982, p. 32.

[97] Sobre el carácter proyectivo de la dialéctica, es interesante releer el ensayo de Albion W. Small, «Sociology and Plato's Republic», en *The American Journal of Sociology*, vol. XXX, 1924-5. Además, vale la pena subrayar que el «fetichismo» no es tanto aquel atribuido por Marx a las mercancías que se hacen autónomas respecto de los sujetos productores, como a lo otro –presentado en cambio por Marx como una teoría científica– que proyecta sobre las mercancías mismas un valor (trabajo) que ellas tendrían al prescindir del cambio y que «actúa», determina la alienación del proletariado y el hundimiento del sistema capitalista (L. Infantino, «La economía agnóstica de Marx y Engels», en *La nueva civilización de las máquinas*, 1983). Se trata, por usar un término de Gabriel Tarde (*La lógica social*, Paris, Alcan, 1985, p. 266), de una verdadera y propia forma de psicomorfismo.

[98] K. Marx, *Para la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, en *Crítica de la filosofía hegeliana del derecho público*, cit., p. 161.

[99] *Ibid*, p. 162.

[100] Marx-Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, cit., p. 295.

[101] *Ibid*, p. 311. Marx reconoce que la libertad de conciencia es la expresión de la libre concurrencia en el campo de las ideas. Sin embargo quiere sustituir la lógica competitiva con aquella monopólica.

[102] K. Marx, *Para la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, cit., p. 162.

[103] K. Marx, *Manuscritos económicos filosóficos*, cit., p. 173.

[104] K. Marx, *La cuestión judía*, cit., p. 70.

[105] Marx-Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, cit., p. 312.

[106] Para la alienación determinada por la forma mercancía, ver L. Infantino, *La economía gnóstica de Marx y Engels*, cit.

[107] G. Simmel, *On the concept and the tragedy of culture*, en G. Simmel, *The conflict in modern culture and other essays*, New York, Teachers College Press, 1968, p. 42, lo que fue recientemente subrayado por F. Crespi, según el cual «es posible... hacer una distinción entre una alienación de primer grado, que está en la naturaleza misma de la correlación con lo determinado, es decir la objetivación y una alienación de segundo grado, perversa, debida a la despropiación o separación del productor de su producto» (*Mediación Simbólica y Sociedad* cit., p. 179). En las obras juveniles de Marx, hay una marcada preponderancia de la alienación de «primer grado». No por casualidad llega a escribir que el «sentimiento místico que lleva al filósofo del pensamiento abstracto a la intuición es la nostalgia de un contenido» (*Manuscritos económico-filosóficos*, cit., p. 255). En La *cuestión judía* que también contiene una apretada critica a la sociedad moderna, el problema de la explotación, como justamente me recuerda L. Pellicani, no aflora en lo más mínimo.

[108] K. Marx, *Manuscritos económico-filosóficos*, cit., p. 179.

[109] *Ibid*, pp. 179-180.

[110] *Ibid*, p. 178.

[111] *Ibid*, p. 180.

[112] F. Engels, *Los orígenes de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Roma, Rinascita, 1950, p. 100.

[113] K. Marx, *La miseria de la filosofía*, Roma, Samona y Savelli, 1968, p. 60.

[114] El ensayo de John Stuart Mill, *Later especulations of Auguste Comte*, en *The West Minister Review*, julio de 1865.

[115] Eric Vogelin (*La nueva ciencia política*, Turin, Borla, 1968) ha hablado de una verdadera inmanentización del *eschaton* cristiano. Sobre el argumento ver también: Lucien Goldmann, *El iluminismo y la sociedad moderna*, Turín, Einaudi, 1967 y Luciano Pellicani, *Los revolucionarios de profesión*, Florencia, Vallechi, 1975, con la abundante bibliografía allí indicada. Es interesante acotar que también Anderson (*Modernidad y Revolución*) quiere abolir el cambio social, que es una de las instituciones centrales de la sociedad moderna, porque la considera «un flujo de vanidad temporal».

[116] K. Marx, *Para la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, cit., p. 173.

[117] Marx lo declara abiertamente: «La emancipación del alemán es la emancipación del hombre. La cabeza de esta emancipación es la filosofía». *Ibid*, p. 174.

[118] H. Spencer, *The man versus the state*, Londres, Williams and Norgate, 1984, p. 46.

[119] K. Marx, *El capital*, Roma, Editores Riuniti, 1974, p. 42.

[120] Expresión de G. Simmel, *Sociology of Religion*, New York, Philosophical Library, 1959, p. 31.

[121] No es por eso una casualidad que Ortega y Gasset haya hablado de «irreal geometría de Marx» y haya visto en el *Manifiesto* «una obra genial de ilusión y captación» (*A todos los trabajadores*, en *Obras completas*, cit., vol. X, p. 651; también en Ortega y Gasset, *Escritos políticos*, Turín, Utet, 1979).

[122] Además habiéndolo definido «todo una tautología» (*Para la crítica de la filosofía hegeliana del derecho público*, cit., p. 49). Marx, fundador de una nueva religión, debe entonces operar con el mismo sistema circular de Hegel. La realidad se debe adecuar al concepto, es decir a nuestros deseos y nuestras necesidades de alivio, como sucede en pleno universo sacro-mágico. Eso se ve con toda evidencia en las teorías de la crisis, del valor y del imperialismo, para cuyo estudio reenvio a mis ensayos: *La economía gnóstica de Marx y Engels*, cit.; *"Merlin y la crítica del marxismo"*, en *MondOperaio*, diciembre de 1982; "Revolución e imperialismo", en *Tiempo presente*, julio de 1984. Este proceso circular no sólo funda el valor religioso, sino que puede –por medio de la reiteración de la mentira– alterar la realidad. Justamente Kant ponía en guardia el mecanismo del género, escribiendo que «a fuerza de palabras, de chiquilladas y de mujeres llevaron a un buen número de prudentes hombres a tomar un lobo común por una hiena, si bien ahora cualquier persona razonable comprenda fácilmente que en los bosques de Francia no existen las bestias feroces de Africa» (*Los sueños de un visionario explicados con los sueños de la metafísica*, cit., p. 145). Orwell, por su parte, ha hablado de «control de la realidad» (*1984*, Milán, Mondadori, 1978, p. 58).

[123] Un interesante análisis del proceso de modernización es aquel proporcionado por Ortega y Gasset; ver L. Pellicani, "Ortega y Gasset, sociólogo de la modernidad", en *MondOperaio*, marzo de 1985.

[124] W. Sombart, *El capitalismo moderno*, Turin, Utet, 1967, p. 490.

[125] J. A. Schumpeter, *Capitalismo, socialismo, democracia*, Milán, Etas Compass, 1973, p. 7.

[126] *Ibid*.

[127] *Ibid.*

[128] Utilizo una expresión de Karl Loewith, *Significado y fin de la historia*, Milán, Comunita, 1965, p. 62.

[129] L. Goldmann, *El iluminismo y la sociedad moderna*, cit., p. 95.

[130] Eric Vogelin, *La nueva ciencia política*, cit. p. 266. Marx presenta como ventaja las conquistas de la sociedad moderna: interpreta el «desencanto del mundo» como la abjuración de Dios, cuando en cambio se trata de una obra de «acercamiento de limites» entre las áreas de lo sacro y lo profano.

TERCERA PARTE
SOBRE LO POSMODERNO

LA ILUSIÓN POSMODERNA*

Oscar del Barco

Pensar lo posmoderno exige pensar lo moderno, sabiendo por una parte que se trata de realidades sociales irreductibles a categorías, y, por la otra, de un conjunto de nominaciones variables que intentan rendir cuenta de dichas realidades. Lo posmoderno puede ser descalificado adjudicándolo a una moda, en sentido peyorativo: pero con eso no se dice mucho ya que más allá del nombre que se le dé, siempre aleatorio, hay *algo que está pasando* a nivel de las economías, de las ideologías, de las políticas, de las artes y de las filosofías. Y es a *eso* que está pasando en el mundo a lo que se ha dado en llamar, nos guste o no el término, posmoderno. Moderno y posmoderno son entonces calificaciones que mentan el conjunto de formas sociales constitutivas de nuestra época: Max Weber caracterizó a lo moderno como un proceso de racionalidad y de racionalización de la sociedad occidental (capitalista) que producía una creciente laicización-profanación de su cultura, cuyo efecto más fuerte a nivel de las conciencias era el *desencanto*. Se trataba, según la expresión de Habermas, de «una gavilla de procesos acumulativos», entre los cuales los más significativos fueron: la formación del capital, el desarrollo de las fuerzas productivas, el incremento de la productividad del trabajo, los poderes políticos centralizados, el desarrollo de las entidades nacionales, la participación política, la vida urbana, la educación formal, etcétera. Finalmente, y ya en su límite, la modernidad social «se habría desprendido de la modernidad *cultura* ya obsoleta» (Gehlen),

* Publicado en la revista *Confines*, núm. 1. Abril de 1995, Buenos Aires.

despejando de esta manera el espacio para una deriva cultural *flotante* posmoderna. Lo que interesa aquí es saber qué ha pasado y qué está pasando a partir del punto en que ambos órdenes *parecen* (señalo esta palabra para abrir a la posibilidad de un nuevo tipo de representación oculta bajo la apariencia de un desentendimiento, ya que es impensable que el sistema descrea hasta ese límite de sus formas) discurrir por carriles casi autárquicos. Pareciera que la respuesta no se presta a discusiones: lo que caracteriza este período de cambio es la incorporación masiva a los procesos productivos del desarrollo científico-técnico, la que por lo menos ha revolucionado tres grandes espacios: primero, el de la composición social del sistema mediante el desplazamiento de la fuerza productiva humana y su reemplazo por la fuerza productiva técnica, lo que implica una caída sustancial de la importancia de la clase obrera (Habermas), con implicancias decisivas para lo que se ha dado en llamar «crisis de lo político»; segundo, el de la subjetividad y la individualidad, penetradas y disueltas, al menos en lo que era su forma a clásica como centros constituyentes de lo real, por los productos de la informática y de los *medios*, los que ya dominan el espacio, familiar mediante la creciente fabricación de artefactos *ad hoc;* tercero, el de la teoría, mediante la creación de inmensos bancos de saber y la utilización reglada de los mismos.

El sistema-de-máquinas, el gran «autómata» como lo llamó Marx, es el que ha tomado el control del desarrollo del *sistema* en su conjunto, y de esta manera ha hecho entrar en crisis el concepto esencial de la sociedad moderna: el *hombre* como sujeto dador de sentido y como amo de la naturaleza: este hombre se ha «borrado». según la expresión de Foucault, «como en los límites del mar un rostro de arena». Esta caída deja entrever al mismo tiempo los alcances de la partícula *post* en la palabra posmoderno: pérdida de todo fundamento, de toda verdad y de toda historia, en cuanto ya se habrían realizado los proyectos que conformaron lo moderno: dicho de otra manera: ¿puede haber historia de un mundo absolutamente tecnificado? ¿puede haber historia sin hombre, sin totalizaciones y sin prioridades? ¿puede haber historias en un mundo plano, en dispersión y carente de cualquier tipo de centralidad y de proyectos? Lo *post* señalaría así, por un lado, la realización de lo moderno, y por el otro, el *desierto*, según la expresión de Nietzsche.

La terminología teórica que trata de rendir cuenta de esta problemática está marcada por una suerte de *indecibilidad* producida por la rapidez de las transformaciones económico-sociales y por la incerteza y la evanescencia de los principios a los que obedecen. Esta confusión generalizada, que no es una con fusión del pensamiento sino que está en las cosas mismas como un nuevo orden-confuso (aunque la expresión parezca paradojal), constituye el escenario de lo posmoderno; aceptando, consecuentemente, que se trata de un concepto equívoco, pues tiene como correlato algo así como un real-imposible: lo imposible de ordenar, de someter a un sentido o a una lógica: o si se quiere, a la inversa, se trataría de una realidad irreal, en disolución y dispersión, y por lo tanto no subsumible en una teoría unitaria; de una «realidad» que ha disuelto, en cuanto ha despojado de fundamentos, las utopías y los ideales de lo que hasta hace muy poco constituyó el sentido de la praxis de una gran parte de la humanidad. Y es muy posible que de alguna manera los haya disuelto, como afirma Baudrillard, «realizándolos»: en cuyo caso ya nos encontraríamos, sin lugar a dudas, en esa tierra de nadie que es lo post del poscapitalismo, de la poshistoria y del posmodernismo.

Pero ante todo hay que definir lo moderno. Marx lo visualizó como una conformación contradictoria estructurada alrededor de la disimetría entre fuerzas productivas y relaciones de producción, y consideró que las primeras, en las que privilegiaba la forma-obrero por sobre la forma-máquina, haría estallar los complejos modos de propiedad dando comienzo así a una nueva etapa histórica (captó la autonomización creciente de la máquina como específico proceso de subsunción formal-material, pero apostó a la posibilidad de su control mediante la realización revolucionaria). Weber, por su parte, entendió lo moderno como el proceso de racionalización del conjunto de la sociedad a partir de la racionalidad de la producción capitalista y la consecuente formación de una capa burocrática depositaria de esa *razón* encargada de realizarla. Uno pensó que la salvación estaba en los obreros en cuanto sujetos de la negatividad, el otro pensó que no había salvación pues la «sociedad burocrática» era *socialmente* insuperable. Tanto uno como el otro se equivocaron, como hoy podemos verlo; y es posible que a este poder ver, a lo que posibilita que se pueda ver semejante fracaso teórico y práctico, sea a lo que se llama posmoderno.

Producción, racionalidad, la clase obrera como depositaria del sentido de la historia y realizadora de la gran reconciliación a lo Hegel, burocracia dominante, libertades del hombre, democracia política, vanguardias estéticas, moral utilitaria... Si todos estos elementos pudieran sumarse tendríamos posiblemente una vaga imagen del sistema en el momento ideal-extático de su historia que se denomina *moderno*. Una época dominada por la idea de evolución, de progreso y de *novedad*, en la cual se creyó en un desarrollo «infinito del conocimiento y en un infinito mejoramiento social y moral» (Habermas). Pero si pretendiéramos detenemos en una descripción exhaustiva del fenómeno moderno, intentando definir su contenido, no terminaríamos nunca. Lo que sí puede afirmarse es que se trata del momento del lanzamiento del sistema en cuanto modo-cultural. También puede decirse que estamos en una etapa de tránsito, y que a ese punto que articula el momento pasado con el que viene es al que se llama posmoderno: digamos que se trataría de una nueva nominación de la historia del sistema: una nominación a la que es preciso no aferrarse, no únicamente porque su valor es descriptivo sino porque ya está siendo cuestionada por otras nominaciones que responden a otras tantas oscilaciones de la gran masa de lo social ordenada por el ritmo de la técnica, la que como una especie de hoyo-negro social nulifica-conforma-nulifica permanentemente las configuraciones de su propia movilidad. Así lo posmoderno se referiría a un mundo teórico-ideológico-estético que actuaría como «correlato» (las comillas buscan señalar los equívocos de este concepto) de las transformaciones aceleradas que se producen en las distintas estructuras del sistema. Con esto quiero darle todo su peso a la figura posmoderna: tratando de ver lo posmoderno en su fuerza expresiva, incluso aunque ya haya dejado de llamarse posmoderno. El nombre es secundario, mientras que las transformaciones que se producen en el sistema *son formas de vida* que involucran al conjunto de los seres humanos.

Por supuesto que la palabra posmoderno carece «de consistencia», como afirma Lyotard; pero no es allí donde está el problema. El problema está planteado por el *hecho* masivo ante el que nos encontramos y que es reconocido por todos, desde Bell hasta Habermas y desde Lyotard hasta Baudrillard o Vattimo. Ya se le denomine sociedad poscapitalista, posindustrial, poshistórica o como se quiera, lo

cierto es que en la sociedad capitalista moderna se ha producido una transformación esencial: la ciencia y la técnica han pasado a ser efectivamente las principales fuerzas productivas (Habermas), desapareciendo de esta manera (según Lyotard) «la perspectiva de una sociedad sin clases». Información y comunicación se han constituido en las claves de las dinámicas actuales del sistema, cuya aceleración (y en este aspecto son válidos los estudios de Paul Virilio) implica una modificación sustancial de «las jerarquías y las oposiciones tradicionales entre lo real y lo simulado, entre lo real y la imagen», lo que entre otros efectos, además de la nulificación de lo real y como su consecuencia inmediata, produce lo que Lyotard llama «incredulidad frente a los grandes relatos», es decir fin de los metarelatos legitimatorios y fundantes de lo real en la autoridad de un Sujeto de la emancipación, ya fuera éste el Pueblo, la Humanidad o la clase obrera. El desarrollo abrupto de una realidad impensada ha echado por tierra todas las creencias y fundamentos que hasta ayer mismo sostenían el gran proyecto moderno. La cosa ya está entre nosotros: ha sumergido a una buena parte de la humanidad en un ámbito y una pasión autista: ha modificado las identidades y está arrasando las tierras, los océanos y el aire: está extinguiendo a las especies y las comunidades. La «comunicación» invade todo transitando por sobre los pueblos y las naciones: los bancos de datos serán las naciones del futuro, y quienes los controlen poseerán el poder en una escala planetaria jamás vista. El propio sistema es el que ha destruido o se ha «desprendido» de los grandes relatos de la metafísica que fundaban su ética, su estética y su política alrededor de esa idea esencial que era la idea del Hombre como sujeto constituyente, como fundamento de toda acción y de toda creación. Pero se trata de una destrucción nulificante que convierte al hombre en una pieza más de la gran maquinaria producida por la técnica, precisamente como efecto de su movimiento global y no como efecto de una intención perversa, y es precisamente este superar la conciencia para instalar la decisión en la propia técnica la que le da su significación trágica al problema.

Desde esta perspectiva el concepto de lo posmoderno sintetizaría los efectos de ese mundo de transformaciones en cuanto re-ordenamiento específico de la cultura; pero no se trata de un efecto unívoco, y esto debe tenerse en cuenta para orientarse en el complejísimo entramado de tendencias que caracterizan lo posmoderno, ya que en él actúan fuerzas tanto positivas como reactivas (en un sentido nietzscheano) que van desde las posiciones débiles de la democracia hasta las posiciones fuertes del neoconservadurismo, todas unificadas por el impacto de la revolución científico-técnica que está experimentando el sistema y que nosotros consideramos como la entrada en escena del *nihilismo* europeo. En resumen: un nuevo mundo regido por la utilidad y la eficiencia (l o que Benjamin denominó «atrofia de experiencia») que hacen tabla rasa con la idea de Verdad que sostenía los «grandes» discursos del período moderno. Lo posmodemo se entiende pues como lo que ocurre al fin de la historia, al fin de la política, al fin de los relatos metafísicos. Sin olvidar, y esto hace a uno de los núcleos de la discusión, que tanto la historia (el progreso, la teleología) como el sujeto (el hombre, el alma) fueron el centro de la *crítica* a la conformación logocéntrica del sistema que realizaron Marx y Nietzsche; crítica que apuntaba a una trascendencia del sujeto y no a suprimirlo mediante el crécimiento de la alienación. Existen por lo tanto, y vuelvo

sobre el tema, dos supresiones del sujeto-hombre: la producida por el proceso de codificación capitalista y poscapitalista, y la producida por la superación (no dialéctica) propia del Eterno Retorno: y, en los hechos, una oculta a la otra: la aniquilación maquínica del hombre *aparece* como el más allá anunciado en el *Zaratustra*, taponando de esta manera toda posibilidad de liberación al hacer pasar por liberación el mundo nihilista de la técnica. A esta confusión puede agregarse el concepto de «grandes relatos» cuando no se especifica de qué grandes relatos se trata, ya que ni el de Marx ni el de Nietzsche son relatos en *este sentido* (como expresiones de una modernidad positiva). A mi entender el último de estos relatos, entendido a lo Lyotard, fue el *sistema* hegeliano (la *Lógica* más la *Fenomenología)*, y secundariamente el positivismo o sistema de las ciencias, cierto aspecto del marxismo en cuanto materialismo dialéctico, el pragmatismo y en general las diversas ideologías que en su primera etapa le sirvieron de fundamento al sistema. Pero a partir de allí (Hegel) se abrieron nuevos espacios de derivas descentradas tendientes a la realización de *intensidades* y no de conceptualizaciones totales; intensidades son los conceptos de revolución en Marx, de Eterno Retorno en Nietzsche, de no-saber en Bataille, de *Ereignis* en Heidegger. Se complejiza así el problema por cuanto ya no es posible seguir utilizando la pareja moderno-posmodenno para ordenar las variables de lo actual en su con junio, y se vuelve imprescindible agregar, por lo menos, el concepto de Otro, que apunta precisamente a lo que no puede incluirse en ninguno de los términos de la dicotomía.

No es casual entonces que Vattimo por aceptar dicho cierre clasificatorio, se vea llevado a aceptar una «conexión», entre el postmodernismo (al que considera positivamente) y el pensamiento de Nietzsche y Heidegger, para quienes la modernidad se habría caracterizado por una progresiva «iluminación» que se desarrolla sobre la base de un proceso cada vez más pleno de apropiación y reapropiación de los «fundamentos». Lo posmoderno, según este punto de vista, habría estado actuando desde el inicio en la intimidad de lo moderno, como su crítica: crítica de los fundamentos (Ser, Verdad, Sujeto, Razón), del progreso, del *telos* y de la dialéctica. A mi entender esta tipología clausura la posibilidad de comprender la diferencia radical entre lo posmoderno como errancia vacía y la *crítica* de lo moderno como apertura al más-allá-del-hombre. Vattimo confundiría así la *crítica* (que siempre presupone, todo lo débil que se quiera, una proyección ética; y agreguemos: de una ética sin deber-ser, no compulsiva) con el posmodernismo, subsumiendo incluso a Nietzsche y a Heidegger en la categoría de posmodernos, sin ver el abismo, con raíces metahistóricas, que separa a una cosa de la otra, instalándose, protegido por esta confusión, cómoda y sensualmente, en una imprecisa amplitud de lo posmoderno.

Se ha entrado en una etapa de altísima velocidad social que desustancializa todas las *realidades* produciendo un cambio tanto de sensibilidad como de expresividad: el arte moderno se transforma en posmoderno (vale la pena leer el artículo de John Barth sobre la novela posmoderna para ver cómo un novelista vive esos cambios en su propio oficio). Pero también aquí conviene tener en cuento que lo moderno es un terreno avasallado por sus heterogeneidades, que es en lo moderno mismo donde ya está siempre su negativo, su alucinación y su locura: llámense éstas Flaubert, Rimbaud. Mallarmé o Joyce (su *Finnegans Wake* marcaría el pasaje

a lo «posmoderno»): pero, al igual que en el orden teórico, ¿se trata de un postmoderno *in nuce* de una *crítica?* Me inclino a pensar que en la intimidad del movimiento moderno se desarrolla simultáneamente, y sin que esté en juego una valoración, su crítica como forma de las múltiples negatividades que constituyen su agonística: en tal sentido uno de los teórico-organizadores de Kassel Vittorio Fagone sostiene que lo posmoderno es lo moderno privado de sus elementos críticos-subversivos «siempre peligrosos»; de allí la vuelta preconizada a lo que llama un nuevo realismo que no puede permanecer indiferente a «un mundo que viaja hacia perspectivas que sólo pueden hacer felices a los neoconservadores y no a quienes se interrogan sobre el destino del hombre y de la naturaleza». Esta sería la encrucijada de lo posmoderno: o absorbe el espíritu subversivo-crítico de la vertiente moderna, en cuyo caso volveríamos a lo moderno bajo la rúbrica de un posmoderno renovado, reinstalándonos en la trayectoria crítica tanto de la literatura como de la filosofía; o se deja llevar hacia una mutación acelerada que como última imagen repite incansable y paródicamente las transformaciones de los órdenes fuertes del sistema.

Cabe ahora preguntarse: si el sistema ha disuelto lo real, ¿en qué puede sostenerse lo estético y lo filosófico? Sin sujeto, sin Dios, sin sustancia, sin proyectos, sin historia, de qué *mundo* el arte es arte y la filosofía es filosofía? ¿A esto hacen mención los términos «muerte del arte» y «muerte de la filosofía»? Un posmodernista dirá: eso es lo postmoderno, lo que queda cuando las cosas ya no tienen mundo y sólo son imágenes que lloran a la deriva en la pura evanescencia. Por eso la posmodernidad puede aparecer como el aspecto formal (despojado del insostenible aspecto crítico) de lo moderno exacerbado por esos movimientos de dispersión y descentralización que horadan y vacían la realidad suprimiendo toda posibilidad de un suelo trascendente que de *sentido* a la complejidad de las constituciones maquínicas y a los simulacros que la invisten; de esta manera se impone lo insustancial, el flujo suelto de las dinámicas autónomas, ese vaivén paranoico de la implosión-explosión que rige como una ley-de-anomia la vida del Sistema. Como dice Lyotard: «a fuerza de interponer, entre las cosas y el sujeto, filtros, mediaciones, imágenes o sonidos que pasan por la criba de la numeración, incluidas evidentemente las memorias automáticas de los ordenadores o los bancos, nuestro acceso a las cosas, o el acceso del sujeto a las cosas, se mediatiza hasta tal punto que se vuelve imposible saber qué es real y qué no». Si se acepta la premisa de una disolución total entonces, efectivamente, ya nada puede sostenerse, y tanto lo estético como lo filosófico, así como lo político y lo ético son desconstruidos por el movimiento continuo discontinuo a la vez que puntual y total del Sistema: a lo que subsiste se lo llama posmoderno: un armazón de formas vacías y nostálgicas desplazándose sobre el terreno desértico de la ausencia.

Lo posmoderno intenta ser algo así como una estética de la motilidad y de la falta de sustancia, un auténtico móvil (cultural) al que la velocidad coloca/descoloca de cualquier lugar previo que se le asigne, un permanente recurso a la disyunción y a la conjunción, al espejismo, al desparpajo frente a los recursos, a la fascinación de espejos repitiendo figuras sin asidero en cualquier tipo de realidad. Dice Lyotard: «un escritor o artista posmodernista está en la misma situación que un filósofo: el texto que está escribiendo, la obra que está realizando, no están gobernados en

principio por algo ya existente... Los artistas y escritores, por tanto, trabajan sin reglas, trabajan en orden a establecer reglas de lo que habrá de ser producido». ¡Pero si esto es lo que hicieron y dijeron hasta el cansancio Mallarmé y Cézanne, entre tantos otros que no pueden ser catalogados precisamente como posmodernos! Y, por otra parte, ¿no fue siempre así? Cuando Cézanne pintaba un paisaje en realidad no pintaba un paisaje sino que pintaba: lo que se pinta es el acaecer de la pintura, «negación de la representación», por supuesto, ¿pero cuándo el arte, en cuanto arte, fue representación? El hecho de representar rostros, escenas, paisajes, no significa que en la representación estuviera jugándose lo estético. Aquí se iniciaría otra problemática, cuyo postulado podría ser por lo visible hacia lo invisible, que encuentra su principal sostén teórico, aunque por lo común no se lo cita, en el Merleau-Ponty de *El ojo y el espíritu*. Pero seamos justos: lo posmoderno repele toda posibilidad de una fundación teórica, no únicamente porque toda fundación debe recurrir a los conceptos replegados pero siempre al acecho de la metafísica, sino principalmente porque de hacerlo se fijaría en un esquema conceptual algo cuya motilidad es inaprensible y que por serio repugna a lo teórico (estético, filosófico, político, ético). Aclarando que la repugnancia no es del sujeto (inexistente) posmoderno, sino del Sistema en cuanto se lo puede llamar posmoderno.

En el Sistema existe lo moderno y lo posmoderno, como positividades y lo contestatario como su negativo: además existe lo que llamamos lo Otro del Sistema. Lo moderno y lo posmoderno son denominaciones diversas de un mismo proceso considerado en tiempos distintos (sus periodizaciones varían de acuerdo con las instancias que se analicen); lo contestatario, a su vez, expresa tensiones fuertes no siempre intrínsecas al Sistema. Sobre la base de este esquema, es posible articular un discurso sobre la problemática que plantea una categorización cada vez más equívoca y difusa. En relación con lo posmoderno-teórico, que piensa lo posmoderno como la incidencia de un real-revolucionado sobre órdenes estético-conceptuales, hay que conocer la existencia de al menos dos planteos diferentes: uno que acepta el mundo de innovaciones técnicas que han posibilitado que se hable de una época poscapitalista, y que a partir de esa aceptación construye un nuevo paradigma, basado fundamentalmente en la velocidad y lo efímero; y otro que incluso reconociendo como positivas ciertas formalizaciones del anterior posmoderno asume elementos de crítica de lo moderno que hace extensiva a lo posmoderno. De esta confusión es un claro ejemplo Daniel Bell cuando a la par que sostiene que «la única solución está en un resurgimiento religioso» acepta plenamente la actual etapa técnico-científica del capitalismo: también lo es Vittorio Fagone al reconocer, junto con elementos críticos de lo posmoderno, el carácter instrumental de la técnica; y Gianni Vattimo, quien también hace suya la «consideración de la condición postmoderna como posibilidad y *chance* positiva». Lo que no se advierte es que el problema gira alrededor de la *esencia* (Heidegger) de la técnica, vale decir que el objeto técnico es segundo en relación a la escisión que funda la técnica como época. Este desconocimiento es producto, a su vez, de un nuevo *encantamiento* (que abandona el «desencanto» weberiano propio de la etapa moderna del sistema capitalista), de una creciente fascinación por lo *nuevo* de la posmodernidad: «nuevo» que al cubrir el campo de lo sensible aparece como una revolución cuando en realidad se trata de lo mismo pero refuncionalizado sobre el

vaciamiento de lo moderno y exhibiendo, paródicamente, el modelo de un pensamiento que se pone como superación imaginaria del viejo modelo al ser investido como *novedad* por el movimiento de la técnica. Finalmente hay otra visión de lo posmoderno, excéntrica a la anterior, que desconociendo la continuidad del tiempo moderno-posmoderno, articulada a la continuidad del Sistema, atribuye a lo posmoderno características propias del *élan* de la crítica de lo moderno, como hace Jameson, con la «micropolítica de una nueva izquierda descentrada». Este posmoderno crítico, caracterizado por Franco Crespi por su «aspiración a lo absoluto» y por un nuevo planteo ético en cuanto «capacidad de negación de lo codificado y determinado, y apertura hacia lo no-dicho e indeterminado», afirma que «la ausencia de fundamento y de *telos*» promueve una experiencia tendiente a un tipo de absoluto imposible de fijar en una verdad o en un «orden social constituido». Esta concepción de lo posmoderno se vincula (a) con la concepción positiva que considera lo posmoderno como una superación de lo moderno (de su ontología y de su crematística), y (b) con lo *contestatario e* incluso con lo Otro del Sistema; con lo contestatario en cuanto negación que necesariamente implica lo negado, y que de esta manera lo afirma: con lo Otro en cuanto dimensión mística a-sustancial, imposible de determinar conceptualmente pero que existe como praxis, como efectualidad. Lo Otro se sitúa, así, fuera del espacio de lo real del Sistema, y fuera también de lo moderno, lo posmoderno y eventualmente lo post de lo posmoderno. Es este Otro, transhistórico y a-histórico, el que permite desprenderse de la pregnancia del Sistema e intencionar sus modalidades desde la diferencia. Lo Otro desplaza lo moderno y lo posmoderno en cuanto carece de *ser*, y es en este sentido que puede hablarse de un no-Sistema real. Lo Otro no pertenece al Sistema, y, en consecuencia, no puede plantearse como una alternativa al mismo. Es ajeno al Sistema y sin embargo lo permea en lo que éste aún conserva de resto humano. No tiene nombre, pero tal vez podría llamárselo el *más allá* (del ser y del no ser, de la verdad y de la mentira, «el bien y del mal») o lo *sagrado* como abandono de las palabras.

BIBLIOGRAFÍA

Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, ed. Cátedra; «Retour au postmoderne», en *Le débat*. Jürgen Habermas, *Ciencia y técnica como «ideología»*, ed. Tecnos; *El discurso de la modernidad*, ed. Taurus. John Barth, «La literatura postmoderna», en *Espacios*, núm. 4-5, Buenos Aires; en ídem, «Entrevista» con J.F. Lyotard. Reportaje a Vittorio Fagone, en *Diario de poesía*, núm. 12, Buenos Aires. Christine Buci-Gluksmann, «La postmodernité» en *Le débat*. Jean Baudrillard, «Le sujet et son boucle», en ídem.

LA DIALÉCTICA DE MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD*

Albrecht Wellmer

El concepto de posmodernidad o posmodernismo se ha convertido en uno de los conceptos más esquivos en la discusión estética, literaria y sociológica de la última década. El término posmodernidad pertenece a una red de conceptos y pensamiento «post» –sociedad posindustrial, posestructuralismo, posempirismo, posracionalismo–, en los que, según parece, trata de articularse a sí misma la conciencia de un cambio de época, conciencia cuyos contornos son aún imprecisos, confusos, y ambivalentes, pero cuya experiencia central, la de la muerte de la razón, parece anunciar el fin de un proyecto histórico: el proyecto de la modernidad, el proyecto de la Ilustración europea, o finalmente también el proyecto de la civilización griega y occidental. Ciertamente que la red de conceptos y pensamiento «post» se asemeja a una imagen cambiante: tomando la perspectiva adecuada se pueden discernir también en ella los contornos de una modernidad radicalizada, de una Ilustración autoilustrada y de un concepto posracionalista de razón. Desde esta perspectiva la modernidad aparece como un marxismo desmitologizado, como continuación de la vanguardia estética, o como una radicalización de la crítica del lenguaje. Al igual que en una imagen cambiante, en el pensamiento «post» pueden descubrirse ambos aspectos: el *pathos* del final y el *pathos* de una Ilustración radicalizada. Naturalmente que la metáfora de la imagen cambiante puede conducir a equívocos por cuanto que se presta a crear una

* Publicado por la revista española *Debats*, núm. 14, diciembre de 1985.

primera confusión que proviene de la ambivalencia del pensamiento posmoderno; esta metáfora se presta a equívocos porque compara un complicado complejo de fenómenos intelectuales, estéticos, culturales y sociales con esas imágenes materiales, en que el observador según su humor o perspectiva puede descubrir este o aquel aspecto; el observador juega con una ambivalencia radicada en el propio fenómeno óptico. En cambio, la comprensión de una constelación histórica es radicalmente diferente de la observación descubriente –o del descubrimiento observante– de una imagen material, aún cuando la ambivalencia radique en los fenómenos mismos, y ello por la sencilla razón de que el observador es parte de la historia misma y por consiguiente no puede observarla. Con lo cual quiero decir que nada ilustrativo puede decirse acerca de la posmodernidad, si no es desde una perspectiva teórica, filosófica o intelectual que como mirada sobre el presente sea a la vez una autocomprensión en el presente, autocomprensión de un contemporáneo implicado cognitiva, emotiva y volitivamente.

Lo que sigue no es, pues, una investigación de dos objetos bien definidos, llamados modernidad y posmodernidad, sino más bien la clarificación aún muy provisional de una perspectiva en que los conceptos de modernidad y posmodernidad aparecen entre sí en una cierta relación y en la que se tornan patentes las ambivalentes características de la conciencia moderna y posmoderna. Al elegir el término «dialéctico» para caracterizar estas relaciones de ambivalencia, no pretendo cargarlo con ninguna pretensión filosófica fuerte ni con ninguna pretensión fuerte de filosofía de la historia; el término «dialéctica» ha de entenderse aquí sin connotaciones de una verdad capaz de consumarse a sí misma o de una historia capaz de consumarse a sí misma. Si se quiere, tal comprensión del término «dialéctica» puede ser calificada de posmoderna. No obstante, el uso del termino «dialéctica» sí que excluye, como es obvio, una cosa: la disolución de la dialéctica en una simple energética[1]. Y con esto, ya he empezado a clarificar mi comprensión del posmodernismo.

EXPOSICIÓN

Me gustaría empezar con una selección en cierto modo arbitraria de caracterizaciones de la posmodernidad. Mi intención aquí es hacer una especie de *collage*, cuyas partes –sobre todo las citas– queden ensambladas de forma que el posmodernismo aparezca como un campo simbólico, un campo conceptual con determinadas líneas de función.

Ihab Hassan, un representante del posmodernismo americano, ha caracterizado el momento posmoderno como un momento de *unmaking*, que aproximadamente podría traducirse por deconstrucción.

«Es un momento antinómico que asume un vasto proceso de deshacimiento en la mente occidental, lo que Michel Foucault hubiera llamado una episteme posmoderna. Y habla de *unmaking* (deshacimiento) aunque estén en boga otros términos, por ejemplo: deconstrucción, decentración, desaparición, diseminación, desmitificación, discontinuidad, diferencia, dispersión, etc. Tales términos expresan un rechazo ontológico del sujeto tradicional pleno, del *cogito* de la filosofía

occidental. Expresan también una obsesión epistemológica por los fragmentos o las fracturas y un correspondiente compromiso ideológico por las minorías en política, sexo y lenguaje, Pensar bien, sentir bien, actuar bien, de acuerdo con esta episteme del deshacimiento, es rechazar las tiranías de las totalidades; la totalización en cualquier empresa humana es potencialmente totalitaria»[2].

El instante de la posmodernidad es una especie de explosión de la episteme moderna, explosión en la que la razón y su sujeto –como guardián de la unidad y del todo– saltan hechos pedazos. Por supuesto que cuando se miran las cosas con más detalle se trata aquí de un movimiento de destrucción o deconstrucción del *cogito*, de la racionalidad totalizante, que tiene ya una larga historia en el arte moderno: para Hassan los impulsos más radicales del arte moderno quedan unidos y preservados en la conciencia posmoderna.

«En las artes, como sabemos, la voluntad del deshacimiento empezó a manifestarse antes, al filo del siglo. Sin embargo, desde los *ready-mades* de Marcel Duchamp y los *collages* de Hans Arpa las máquinas autodestructivas de Jean Tiguely y las obras conceptuales de Bruce Nauman, ha persistido un cierto impulso por el que el arte se vuelve contra sí mismo en orden a rehacerse a sí mismo. Pero el punto principal es éste: este arte en proceso de desdefinición, como dice Harold Rosenberg, se está convirtiendo, al igual que la personalidad del artista mismo, en un elemento sin límites claros; en el peor de los casos en una especie de alucinación social; en el mejor, en una apertura o inauguración. Esta es la razón por la que Jean François Lyotard invita al lector a abandonar el seguro puerto ofrecido a la mente por la categoría de obra de arte o de signos en general y a no reconocer como verdaderamente artísticos sino las *iniciativas* o eventos en cualquier ámbito en que puedan ocurrir»[3].

El movimiento contra la razón totalizante y su sujeto es a la vez un movimiento contra la obra de arte autónoma y sus pretensiones de unidad y sentido; de ahí que el impulso vanguardista en que la conciencia posmoderna se anuncia a sí misma tenga que poner en cuestión no solamente la unidad del sujeto y la unidad de la obra de arte –dicho en términos sociológicos: el proceso de diferenciación de una esfera del arte en el mundo moderno, esfera entendida como algo diverso del sistema tecnológico, del sistema político y de las ciencias.

A partir de estas afirmaciones programáticas de Hassan pueden trazarse líneas que conducen tanto a una estética neomarxista (después de Adorno) como a una estética afirmativa en el sentido de Lyotard. Fredric Jameson ve en el rechazo posmodernista de la violencia de una razórt totalizante la posibilidad de un concepto nuevo, por así decirlo, dialógico, posmoderno, de totalidad. Lo que Jameson tiene en mente podría caracterizarse con Adorno como una unidad no violenta de lo múltiple; el propio Jameson habla de una relación por vía de deferencias[4]. La caracterización de Jameson de la estética del modernismo como una estética alegórica recuerda la estética de Adorno y Benjamin –la estética alegórica, un rechazo explícito de la estética del símbolo, con su unidad orgánica, trata de dar nombre a una forma capaz de mantener juntas discontinuidades e inconmensurabilidades sin anular precisamente esas diferencias[5]. Así pues, también en este punto la caracterización de lo posmoderno nos retrotrae a la historia del modernismo estético. Lo que en un sentido específico podría llamarse posmodernista en la estética de Jameson es más bien su construcción de una conexión entre estética y política: la estética del

posmodernismo está para Jameson en correspondencia con la micropolítica de una nueva izquierda descentrada[6]. Aquí el rechazo de la totalidad orgánica de la obra de arte simbólica está en correspondencia con el rechazo de las formas prácticas y teóricas de esa totalización desde arriba que fue nota característica de los movimientos obreros marxistas tradicionales. Una conexión similar entre estética posmodernista y una micropolítica descentrada, democrática, aparece también en la caracterización que Charles Jencks hace de la arquitectura posmodernista. Cabría decir que en la perspectiva de Jameson el posmodernismo describe una forma nueva, posracionalista, de totalización (unidad, síntesis) estética, psíquica y social; no simplemente una negación de la razón totalizante y su sujeto, sino un movimiento de «autotrascendencia» (Castoriadis) de la razón y del sujeto.

Otra línea es la que conduce desde el modernismo de Ihab Hassan a la estética afirmativa de Jean François Lyotard. En Lyotard –el Lyotard de principios de los setenta– la crítica de la razón totalizante y de su sujeto se agudiza y trueca en un rechazo del terrorismo de la teoría, de la representación, del signo y de la idea de verdad. Lyotard critica a Adorno por haberse atenido a la categoría de sujeto[7], y a Artaud por no haberse internado lo suficientemente lejos por la vía de una desemiótica generalizada[8]. En ambos casos, así entiendo yo a Lyotard, no se trataría sino de una tímida ruptura con el pensamiento representativo, con el terrorismo del signo y del significado. Adorno se sigue ateniendo a la expresión, Artaud a una gramática de los gestos. Contra esto Lyotard postula la disolución de la semiología en energética. Claramente, para Lyotard, sujeto, representación, significado, signo y verdad son eslabones de una cadena que tiene que ser rota en su conjunto: «El sujeto es un producto de la máquina de representación y desaparece con ella»[9]. Ni el arte ni la filosofía tienen que ver con el significado y la verdad sino con transformaciones de energía, las cuales no pueden hacerse derivar de «una memoria, de un sujeto, de una identidad»[10]. La economía política se transforma en economía libidinal, liberada del terrorismo de las representaciones.

Esta sorprendente concepción posmodernista –inspirada por el *Anti-Edipo* de Guattari y Deleuze– de la transición del capitalismo al socialismo es al mismo tiempo un viraje desde Adorno a Nietzsche, así como un desplazamiento desde Adorno al positivismo. Pues como para Lyotard el puesto de la conducta regulada por el edificio y la artificialidad de la representación es ocupada por la voluntad –en el sentido de crear aquello que puede– el posmodernismo como disolución de la semiótica en energética se hace indiscernible del behavtirismo: aunque no un behaviorismo para ingenieros sociales como el de Skinner, sino un behaviorismo para el amueblamiento cultural de un sistema social que mientras tanto se ha convertido, él mismo, en behaviorista. En este punto el posmodernismo se convierte en ideología de la poshistoria. No en vano en Lyotard, el Lyotard de los años sesenta, el *pathos* del olvido sustituye al *pathos* de la crítica. Existe, pues, un significado de la expresión posmoderno en que el término momento es tomado en sentido literal. Para expresarlo paradójicamente: como categoría fundamental de una conciencia poshistórica del tiempo que se ha despojado no solamente de la herencia platónica sino del pasado y del futuro. Desde este punto de vista la revolución de la posmodernidad como la ha llamado Jean Baudrillard puede aparecer entonces como un gigantesco proceso de pérdida de sentido, que ha conducido a la destrucción de

todas las historias, referencias y finalidades[11]. Pero Baudrillard me parece que es más consecuente que Lyotard cuando ve en la ahistoricidad de la sociedad posmoderna una parodia del instante mesiánico convertido ya en real: «El futuro ya ha llegado, todo ha llegado, todo está ya aquí.., a mi entender, ni tenemos que esperar la realización de una utopía revolucionaria ni tampoco un acontecimiento atómico explosivo. La fuerza explosiva ha entrado ya en las cosas, ya no hay que esperar nada más... lo peor, el soñado acontecimiento final sobre el que toda utopía construía, el esfuerzo metafísico de la historia, etc., el punto final es algo que ya queda detrás de nosotros...»[12]. Según esto la posmodernidad sería ya una realidad histórico-ahistórica consumada, habría ocurrido ya la muerte de la modernidad. Pero la sociedad posmoderna sería un inesperado híbrido de las visiones de la teoría de sistemas y de los sueños de Ludwig Klages: el renacimiento del reino arcaico de las imágenes a partir del espíritu de la electrónica moderna.

Jean François Lyotard sostiene mientras tanto una versión distinta del posmodernismo, determinada por una parte por Wittgenstein, y por otra por la *Crítica del Juicio* de Kant, en la que los rasgos de una metodología posempirista (Feyerabend), de una estética posmodernista (Adorno), y de un liberalismo político posutópico se combinan entre sí de forma sugestiva. La ruptura con la razón totalizante aparece ahora como un adiós a las grandes narraciones (la de la emancipación de la humanidad o la del devenir de la idea)[13], al fundamentalismo de las grandes legitimaciones, así como a la ideología sustitutoria, pero también totalizante, que representa la teoría de sistemas; y por otra parte, como un rechazo de las formas futuristas del pensamiento totalizante, complementarias de las anteriores: de las utopías de la unidad o de la reconciliación o de la armonía universal. Lyotard defiende un pluralismo irreductible de juegos de lenguaje y acentúa el irreductible carácter local de todos los discursos, acuerdos y legitimaciones[14]. Cabría hablar de un concepto pluralista, puntualista, antieuclidiano de razón, en contraposición, por ejemplo, con el concepto que Habermas proyecta de la razón en términos de teoría del consenso, el cual desde la perspectiva de Lyotard no es sino un último gran intento de atenerse al pensamiento reconciliador, totalizante, del idealismo alemán (o de la tradición marxista), y, por tanto, también a la unidad de verdad, libertad y justicia. En un pasaje característico, que no es casual que recuerde a la teoría anarquista del conocimiento de Feyerabend, explica Lyotard qué sería la justicia allende el consenso: «Reconocer a la pluralidad e intraducibilidad de los juegos de lenguaje entrelazados entre sí su autonomía y especificidad, no tratar de reducirlos unos a otros; con una regla que sería, empero, una regla general. Dejadnos jugar y dejadnos jugar en paz»[15].

En Lyotard el posmodernismo aparece como un gran movimiento de deslegitimación de la modernidad europea, deslegitimación de la cual la filosofía de Nietzsche representa un documento temprano y central[16]. A mí me parece que el movimiento de búsqueda del pensamiento posmoderno ha encontrado en la filosofía de Lyotard su expresión hasta el momento mas plena. Volveré después sobre las tesis de Lyotard. Por el momento, voy a detenerme en el problema de la estética. Característicamente, el modernismo estético aparece en Lyotard como modernismo estético radical; por así decirlo, como un modernismo que ha adquirido conciencia de sí mismo. «Una obra es sólo moderna si es ya posmoderna. Vistas así las

cosas, el posmodernismo no significa el final del modernismo sino el estado de su nacimiento, y este estado es constante»[17]. Ya Adorno había caracterizado la modernidad estética por la constante compulsión a la innovación y a la subversión del sentido de la forma. Ambas cosas estaban para él en estrecha conexión con el desencadenamiento de las fuerzas productivas técnicas en la sociedad capitalista y con la destrucción que esas fuerzas provocan de los nexos intencionales de sentido: «Las marcas de la desintegración son el sello de la autenticidad de la modernidad... La explosión una de sus constantes. La energía antitradicionalista es un remolino que todo lo devora[18]. De forma totalmente parecida, Lyotard habla ahora de la aceleración vertiginosa que caracteriza al desarrollo del movimiento estético con su continuo cuestionamiento de todas las reglas recientemente establecidas de producción literaria, plástica o musical. Para Lyotard –y aquí observamos un interesante paralelo con Adorno– al que volveré después, la constante en este remolino antitradicionalista es una estética de lo sublime. La modernidad se despliega en el retroceso de lo real y como relación sublime entre lo pensable y lo real[19]. La posmodernidad sería, y en esto radica la diferencia decisiva con Adorno, la «consumación de esta estética de lo sublime, sin lamentos y sin nostalgia de una presencia»[20]. La posmodernidad sería, por tanto, una modernidad sin lamentos, sin la ilusión de una posible reconciliación entre juegos de lenguaje, sin nostalgia de totalidad ni de unidad, de reconciliación del concepto y la sensibilidad, de experiencia transparente y comunicable[21], en una palabra, una modernidad que acepta la pérdida de sentido, de valores y de realidad con una jovial osadía: el posmodernismo como «gaya ciencia».

Lyotard habla en el artículo que acabo de citar de una «fase de agotamiento». Su defensa del modernismo estético se dirige en buena parte contra una clase de modernismo o contra una comprensión del posmodernismo a la que todavía no me he referido. Se trata del modernismo representado tanto por un nuevo eclecticismo e historicismo en arquitectura, como por un nuevo realismo o subjetivismo en la pintura o en la literatura, o por un nuevo tradicionalismo en la música.

Y aquí estamos ante un nuevo descubrimiento en esta imagen evanescente que hemos llamado posmodernismo. Hay una lógica interna cuando, por ejemplo, Charles Jencks describe el redescubrimiento del lenguaje de la arquitectura, su nuevo contextualismo, eclecticismo, o historicismo, como específicamente posmoderno. La estética de Jencks de una arquitectura posmodernista que vuelve la espalda a la tradición del Bauhaus se basa en un rechazo del racionalismo de la modernidad a favor de un juego con los fragmentos y los signos, de una síntesis de elementos dispares, de dobles códigos y formas democráticas de planificación[22]. Existen indudables correspondencias entre el posmodernismo de Jencks o de Venturi –pluralidad y contradicción versus simplicación, ambivalencia y tensión en vez de apertura, «tanto lo uno como lo otro» en vez de «o bien esto, o bien aquello», elementos de doble funcionamiento en lugar de efectos simples, entrecruzamientos en lugar de elementos puros, vitalidad impura (o totalidad problemática) en lugar de unitariedad clara[23]– y las concepciones de Hassan o de Jameson. Por otro lado, la idea de Van Eyck de una «claridad laberíntica», idea que se dirige polémicamente contra el ideal de la claridad matemática y geométrica en la arquitectura moderna y en la planificación de las ciudades, tiene profundas

raíces en la historia de la modernidad estética; una concepción análoga puede encontrarse por ejemplo en Kandinsky o en Schönberg, en la fase de transición desde la pintura realista/música tonal a la pintura abstracta/música atonal. También en este punto la vanguardia posmoderna se revela a sí misma como una continuación de la modernidad estética y no como ruptura con ella –por lo menos mientras, con Lyotard, Adorno y también Barthes, se entienda la ruptura con las reglas dadas como nota constitutiva del propio modernismo.

Sin embargo, y para seguir con el ejemplo de la arquitectura posmoderna, en Jencks aparece una ambivalencia del posmodernismo que hasta ahora permanecía oculta, al menos en esta forma, en las manifestaciones citadas. Mejor dicho: Jencks describe un fenómeno extraordinariamente ambiguo, cuya equivocidad no reconoce, y que por tanto se reduplica en su estética posmodernista. En tales puntos cabe protestar, con Lyotard, contra el abuso del término posmodernismo. Creo más correcto hablar de una ambivalencia del propio campo posmoderno, ambivalencia que también afecta al posmodernismo.

En Jencks la ambivalencia se encierra en conceptos tales como historicismo o eclecticismo. Ciertamente que Jencks se percata de las connotaciones de agotamiento, retraimiento, conservadurismo, que poseen estos conceptos. Pero cree que la arquitectura posmodernista posee el potencial para un eclecticismo o historicismo auténticos, diferentes del del final del último siglo. Si inspeccionamos los productos de la arquitectura posmodernista realmente existentes –al igual que los posmodernos se refieren a los productos del funcionalismo realmente existente–, observamos, además de elementos vanguardistas, muchas cosas que son «cursis», manieristas, seudorústicas y neohogareñas. Es claro que el teórico no puede nunca controlar el entorno social de sus conceptos. Las tendencias eclécticas e históricistas y regresivas del espíritu de la época no pueden ser transformadas por definición en un eclecticismo o historicismo auténticos –al igual que los productos del funcionalismo vulgar tampoco pueden ser transformados por definición en funcionalismo auténtico. Pero si hurgamos más, entonces incluso las ideas de contextualismo o de preservación del núcleo urbano revelan un lado neoconservador, un lado puramente defensivo, como si sólo se tratara de la preservación o reforestación del patrimonio que la modernidad ha estado a punto de destruir. En este punto el neoconservadurismo de la cultura dominante se da la mano con los rasgos particularistas y regresivos de la contracultura: el proyecto cultural de la modernidad acaba en gestos defensivos, mientras que la modernización técnica de la sociedad sigue avanzando con rapidez.

Con lo cual quiero decir que el posmodernismo –y esto es especialmente visible en Jencks– participa de una ambivalencia que está profundamente enraizada en los fenómenos sociales mismos; se trata de la ambivalencia de toda crítica a la modernidad –por crítica entiendo no solamente una crítica teóricamente articulada, sino también un proceso social de cambio de actitudes y de orientaciones– que podría enunciar, lo mismo una autotrascendencia de la modernidad en dirección hacia una sociedad verdaderamente abierta, que una ruptura con el «proyecto de la modernidad» (Habermas), ruptura que no ha de confundirse con una huida de esa caja férreo-electrónica que también la modernidad nos ha deparado; es decir, una transformación de la Ilustración en cinismo, irracionalismo, y particularismo. El

posmodernismo, en la medida en que no es solamente un programa, una novísima vanguardia o una moda teórica, es la conciencia todavía difusa de un final y de un tránsito. Pero, ¿un final de qué? ¿Un tránsito hacia qué? Lyotard ha dado algunas respuestas sugestivas a estas preguntas, que son dignas de examinarse. Mi discusión va a ser, sin embargo, indirecta: me limitaré a algunos temas *filosóficos* centrales –cuestiones de crítica de la razón y del lenguaje–, que juegan un papel importante en todas las variantes de posmodernismo y que discutiré desde una perspectiva algo distinta de la de Lyotard. Al mismo tiempo, estoy de acuerdo con Lyotard en que una buena parte de los problemas, complicaciones y convulsiones de nuestro tiempo se reflejan en estos temas; sólo esto puede justificar ver en el posmodernismo algo más que una de esas modas pasajeras que se olvidan pronto.

INTERMEZZO - STRETTO

Vuelvo de nuevo a la observación de Lyotard sobre las tendencias contemporáneas de agotamiento. Puede uno estar de acuerdo con sus observaciones sin estar de acuerdo con su interpretación de esas tendencias. Mi objeción a la interpretación de Lyotard es comparable a la que Peter Bürger ha hecho recientemente a Adorno. Bürger[24] crítica la tesis de Adorno de que existe siempre un estado más progresivo del material estético, a partir del cual se puede decidir qué es lo que en un momento dado es aún estéticamente posible y qué no lo es. Ahora bien, la tesis de Adorno es demasiado vaga para ser defendible; pero Bürger la acentúa hasta el punto de que esa tesis –y en eso estoy de acuerdo con él– se vuelve falsa. Bürger no solamente se refiere a la polémica de Adorno contra el neoclasicismo musical de Stravinsky en la *Filosofía de la Nueva Música*, sino también a la siguiente importante cita de Adorno: «El hecho de que pinturas radicalmente abstractas puedan colgarse sin escándalos en sitios oficiales no justifica la reinstauración de la pintura realista, que es una pintura confortable apriori, aún cuando para propósito de reconciliación con el objeto se escoja a Che Guevara»[25]. Contra esta devaluación, al parecer total, de todo arte realista hoy, Bürger defiende los procedimientos neorrealistas en el arte contemporáneo. Su tesis sobre el envejecimiento de la modernidad es en buena parte una tesis sobre el envejecimiento del concepto adorniano de la modernidad. La contratesis de Bürger a la tesis de Adorno es como sigue: en una modernidad totalmente desarrollada no hay procedimiento y no hay material que pueda considerarse tabú; lo que es estéticamente posible viene decidido por la obra de arte individual en el contexto de una situación concreta[26]. A la tesis de Adorno del material más avanzado en cada razón Bürger opone un pluralismo de materiales y técnicas. Considero correcta la tesis de Bürger mientras se la entienda –con Bürger– como expresión de una dificultad, así como de un nuevo grado de libertad en el arte moderno. Por supuesto que tenemos que estar de acuerdo con Adorno y con Lyotard en que no puede haber vuelta atrás estética. Todo nuevo realismo en la pintura, por ejemplo, sólo puede ser un realismo allende el academicismo expulsado por la fotografía y el cine. Pero en la pintura reciente encontramos interacciones productivas entre el realismo fotográfico y el plástico que nada tienen que ver con un retorno a lo

académico. Frente a esto Lyotard parece defender la tesis de que la experimentación y las estéticas realistas se excluyen mutuamente. En este punto vemos una interesante y moderadora semejanza entre Lyotard y Adorno. Ambos, podemos decir, entienden la progresiva negación del sentido como principio del arte moderno. Este principio, sin embargo, es ya ambiguo en Adorno. Significa la negación del sentido tradicional, la negación de la forma tradicional y de la coherencia del sentido (la obra orgánica de arte) y la negación del sentido estético como respuesta a la carencia de sentido de la realidad capitalista[27]. El negativismo de Lyotard cambia, es cierto, la dirección del ataque, pero comparte la misma ambigüedad que el de Adorno. «La negación del sentido» significa para Lyotard la negación de la representación, la negación de la realidad: «En la modernidad, no importa la fecha en que la datemos, se produce siempre un sacudimiento de la fe y, como consecuencia, por así decirlo, del descubrimiento de otras realidades, el descubrimiento de cuán poco real es la realidad»[28]. Los métodos realistas, al igual que los de la fotografía y del cine, contradicen esta tendencia estética de desrealización de la realidad, porque su preocupación central es la de estabilizar el referente, la de reproducirlo de tal modo que aparezca como un sentido reconocible[29]: realismo como afirmación del sentido. Estabilización del referente, afirmación del sentido significan para Lyotard en última instancia que el juicio estético es asimilado al cognitivo, que la facultad judicativa determinante ocupa el lugar de la reflexiva[30]. Una vez que se ha equiparado la representación estética a la similitud de la cosa con el concepto, entonces cabe apelar a Kant como testigo principal de la posmodernidad estética. Lo que Kant dice de la función legisladora del genio se convierte en un equivalente del principio de la progresiva negación de la representación: «Un escritor o artista posmodernista está en la misma situación que un filósofo: el texto que está escribiendo, la obra que está realizando, no están en principio gobernadas por algo ya existente ni pueden ser juzgadas conforme a la medida de un juicio determinante, al modo en que sólo categorías conocidas se aplican a un texto o a una obra. Tales reglas y categorías son más bien lo que el texto y la obra están buscando. Los artistas y escritores, por tanto, trabajan sin reglas, trabajan en orden a establecer reglas de lo que habrá de ser producido»[31]. La negación progresiva de la representación se hace equivaler aquí a la negación constantemente renovada por toda obra de arte de las reglas establecidas por el arte precedente.

Lyotard entiende la naturaleza no conceptual, transdiscursiva, del arte, tal como la analiza Kant, en el sentido de una negación de la representación (estética). La idea que se oculta tras esto, si he entendido a Lyotard correctamente, es que en toda representación estética de algo, aquello que es representado indica un elemento conceptual en el objeto estético, de modo que una pintura como pintura de un objeto, de un interior, de un paisaje, no es pura pintura en el sentido de un objeto estético; mientras sea representativo, el arte participa, por así decirlo, de un discurso, la superación del cual es su esencial determinación. El concepto de representación estética queda aproximado por esta vía al de enunciado conceptual, y la determinación del arte es considerada como negación de la representación. Como resultado de ello, empero, el concepto kantiano de belleza del arte se revela a sí mismo como un híbrido insostenible, como un híbrido que el desarrollo

del arte mismo tenía que poner en cuestión. sólo queda la elección entre una estética del ornamento y una estética de lo sublime; dada esta elección, todo aquel a quien importe el arte optará con Lyotard por una estética de lo sublime. El paralelo entre Adorno y Lyotard es ahora evidente: ambos definen la progresiva negación del sentido y de la representación como el principio del arte moderno; pero precisamente en este movimiento el arte se convierte para ambos en signo de lo absoluto. Para Adorno la obra de arte es la apariencia sensible y la presencia apareciente de lo que no puede pensarse ni representarse –la realidad en estado de reconciliación–; para Lyotard el arte se convierte en una referencia alusiva a aquello que puede ser pensado pero que no puede ser representado. «Para hacer visible que hay algo que puede ser pensado pero que no puede verse o hacerse visible: esta es la meta de la pintura moderna». La pintura moderna tiene como fin «referirse a través de la representación visible a aquello que no puede representarse»[32]. La diferencia con Adorno es evidente, pero también es evidente su fundamento común, la base que ambos comparten: Lyotard no cuenta con el valor utópico de la apariencia estética; pero también para él lo que se oculta tras la apariencia es lo absoluto[33].

Que la obra de arte en el movimiento de la negación del sentido –de la representación– significa lo absoluto, es quizá una idea profunda. Mi objeción se dirige contra la instrumentación filosófica de esta idea en Lyotard y también en Adorno. Naturalmente tengo que subrayar que hay algo de forzado e impermisible en mi equiparación de la negación de sentido (Adorno) y la negación de la representación (Lyotard). Lo que me interesa es la similitud estructural entre Adorno y Lyotard. Y ésta me parece que consiste en lo siguiente: tanto para Adorno como para Lyotard el concepto de arte queda negativamente referido a un concepto (al concepto de pensamiento identificante, de representación) que tiene sus raíces en una tradición nietzscheana de crítica al lenguaje y a la razón, y que yo encuentro asaz problemática. La similaridad en punto a gramática profunda entre la crítica de Adorno y la crítica de Lyotard del lenguaje y de la razón se revela a sí misma en las homologías estructurales entre la crítica al pensamiento identificante y la crítica al signo representativo. Y precisamente a causa de estas premisas análogas -u homólogas-, Adorno y Lyotard son incapaces de señalar en la obra de arte aquello por lo que ésta es algo más que una cifra de lo absoluto, es decir, la compleja forma en que el arte se relaciona con la realidad. En ambos casos, tal vez se trate de un dogmatismo oculto en las profundidades de la teoría. Lo mismo que para Adorno el arte, en virtud de su propio concepto, queda fijado a la negación del sentido, así también para Lyotard queda fijado, por mor de su propio concepto, a la negación de la representación. Igual que la crítica del pensamiento identificante es la clave de la estética adorniana de la negatividad, así también la estética de la representación es la clave de la estética de la posmodernidad de Lyotard. A mi juicio, se da aquí una similaridad problemática entre las premisas de Adorno y de Lyotard relativas a su filosofía del lenguaje y a su crítica de la racionalidad. Una similaridad que tiene como razón de ser el que en ninguno de los dos casos se lleva a sus últimas consecuencias la crítica a la lógica de la identidad. En lo que se refiere a Lyotard este punto es sólo por mi parte una sospecha. En lo que se refiere a Adorno, volveré sobre este punto más tarde. En la sección siguiente trataré de desarrollar el tema básico del posmodernismo -la crítica de la razón totalizante.

DESARROLLO

Voy a distinguir tres formas de crítica de la razón y del sujeto que juegan, las tres, un papel importante en la crítica posmodernista del racionalismo, pero cuya diferenciación es condición necesaria para una clarificación de lo que -quizá- podríamos llamar formas moderna y posmoderna de conocimiento. Podemos distinguir entre: 1) la crítica psicológica desenmascaradora del sujeto; 2) la crítica filosófico-psicológico-sociológica de la razón instrumental o de la razón que opera en términos de lógica de la identidad y de su sujeto; y 3) la crítica, efectuada en términos de filosofía del lenguaje, de la razón autotransparente y de su sujeto fundador de sentido. No es que estas tres formas de crítica de la razón y del sujeto sean independientes entre sí; pero el planteamiento es diferente en cada caso y esto hay que hacerlo explícito. En mi opinión, la razón de que los conceptos de razón y de sujeto autónomo se hayan visto arrastrados, al parecer de manera irresistible, por la crítica al logocentrismo, es porque en esa crítica motivos, ideas y descubrimientos de origen muy diverso se han mezclado y se han superpuesto unos a otros.

La crítica psicológica del sujeto y de su razón

Voy a mencionar aquí esta forma de crítica sólo como preludio y trasfondo esencial de la discusión de la crítica filosófica de la razón. La crítica psicológica –cuya figura central es, por supuesto, Freud– consiste en la demostración de la impotencia fáctica o de la no existencia de sujeto autónomo, y de la irracionalidad fáctica de su aparente razón. Se trata del descubrimiento del otro de la razón dentro del sujeto y de su razón: como criaturas corporales, como máquinas deseantes o también, en el sentido de su gran predecesor, Nietzsche, como voluntad de poder, los individuos no saben qué desean ni qué hacen; su razón es simplemente expresión de relaciones psíquicas y sociales de poder. El ego –ese débil residuo del sujeto filosófico– no es más que un débil mediador entre las demandas del id y las amenazas del superego. El sujeto filosófico con su capacidad de autodeterminación y de *logon didonai* queda desenmascarado como un virtuoso de la racionalización al servicio de fuerzas ajenas al ego; la unidad y autotransparencia del «sí mismo» resulta ser una ficción. El sujeto descentrado del psicoanálisis es, en otras palabras, un punto de encuentro de fuerzas psíquicas y sociales más bien que señor de ellas. El escenario de una cadena de conflictos, más que el autor de un drama o el autor de una historia. No sólo el psicoanálisis, sino también la literatura de nuestro siglo ha contribuido con una gran riqueza de material a la fenomenología del sujeto descentrado. En los experimentos de la vanguardia, que, como dice Axel Honneth[34], tratan de demostrar estéticamente el apresamiento del sujeto en eventos que sobrepasan su horizonte individual de sentido, se entrecruzan motivos de una crítica psicológica, con otros pertenecientes a una crítica del sujeto efectuada en términos de filosofía de lenguaje. Detengámonos, pues, un momento en este análisis. Freud fue un exponente escéptico del racionalismo y de la ilustración europea. Socavó la creencia en la racionalidad del sujeto y en la fuerza de la razón. Sin embargo, lo hizo con intención de reforzar el poder de la razón y la fuerza del sujeto. Una humanidad desengañada y desilusionada, una humanidad entrada en razón, una humanidad capaz, dentro de cier-

tos limites, de controlarse a sí misma; éste era todavía el horizonte normativo de la crítica de Freud, y en esto seguía siendo un seguidor de la Ilustración. Mas sea como fuere, los descubrimientos del psicoanálisis, que no eran después de todo tan nuevos, dejaron todavía sin decidir qué era lo que había de ocurrir con los conceptos de sujeto, de razón y de autonomía como conceptos normativos. Es difícil decir en qué sentido el propio Freud se atuvo a ellos. Ciertamente que no pueden ser ya los conceptos de una filosofía cartesiana o idealista del sujeto. Ni tampoco el supuesto idealista de una voluntad de verdad como alternativa racionalmente comprensible al principio del placer o a la voluntad de poder; ni un diálogo no violento como alternativa racionalmente comprensible a la violencia simbólica, ni una autodeterminación moral como alternativa racionalmente comprensible a la economía de la libido. Pues el descubrimiento de Freud (o de Nietzsche) consistió en buena parte en que el deseo (o la voluntad de poder) estaba siempre ya presente como fuerza no racional dentro de la argumentación racional y de la conciencia moral. Entiéndase bien: un descubrimiento sólo si se parte de las idealizaciones del racionalismo. Todavía queda por decidir que es lo que ha de ocurrir con los conceptos de sujeto, razón y autonomía cuando se los arranca de la constelación racionalista que quedó quebrada por el psicoanálisis.

La crítica de la razón instrumental o de la razón que opera en términos de lógica de la identidad

Aquí tenemos en cierto sentido una radicalización de la crítica psicológica al racionalismo. Aparece, no por primera vez, ya en Nietzsche, es radicalizada por Horkheimer y Adorno y continúa –si es que no entiendo mal– en el posestructuralismo francés. Voy a considerar la versión presentada en *Dialéctica de la Ilustración*, que sería desarrollada después por Adorno. Esto es ciertamente unilateral, pero espero que ello nos permita una productiva especificación del tema.

En la *Dialéctica de la Ilustración* Horkheimer y Adorno interpretan –siguiendo a Klages y a Nietzsche– la trinidad epistemológica de sujeto, objeto y concepto, como una relación de opresión y sujeción, en la que la instancia opresiva que representa el sujeto se convierte al mismo tiempo en víctima sometida. La represión de la naturaleza interna del hombre con su tendencia anárquica a la felicidad es el precio de la formación de un «sí mismo» unitario, necesario para la autoconservación y para el dominio de la naturaleza externa al sujeto. El correlato de este «sí mismo» unitario es una razón objetivante y creadora de sistemas (totalizante) que, por tanto, es concebida como medio de dominación: de la dominación de la naturaleza interna, externa y social. El carácter unitario y creador de sistemas, objetivante e instrumental-controlador propio de la razón, radica para Adorno y Horkheimer –lo mismo que para Nietzsche y Klages– en su carácter discursivo, en la lógica del concepto, o mejor, en la relación de concepto, significado lingüístico y lógica formal. «El principio de contradicción es el sistema *in nuce*», como se dice en la *Dialéctica de la Ilustración*[35]. En el corazón del pensamiento discursivo se hace visible un elemento de violencia, una sujeción de la realidad, un mecanismo de defensa, un procedimiento de exclusión y dominación, una ordenación de los fenómenos para controlarlos y manipularlos, un impulso hacia un siste-

ma paranoico. La razón objetivante, sistematizante, e instrumentalizante, ha encontrado su expresión clásica en las modernas ciencias de la naturaleza, pero, como también ha demostrado Foucault, las ciencias del hombre pueden asimismo ser incorporadas a este orden. Finalmente, los procesos de racionalización de la modernidad (esto es, la burocracia, el derecho formal, todas las instituciones formalizadas de la economía moderna y de la sociedad moderna) son también manifestaciones de esta razón objetivante, unificante, controladora y disciplinadora.

Esta razón tiene su propia imagen de la historia: la del progreso, cuyo modelo es el ilimitado progreso técnico y económico de la sociedad moderna. La razón, o mejor, sus abogados, confunden este indiscutible progreso con el progreso a algo mejor, lo consideran como el progreso de la humanidad hacia la razón. Este juego de palabras es indicación de que la Ilustración esperaba de la razón algo distinto y mejor que el mero progreso técnico, económico y administrativo: la abolición de la dominación y del autoengaño a través de la abolición de la ignorancia y de la pobreza. Y si vamos un poco más allá de la letra, aunque no del espíritu, de la *Dialéctica de la ilustración* podemos añadir que incluso donde esta confianza de la Ilustración fue ya entendida como una ilusión piadosa –en el idealismo alemán poskantiano y en el Marxismo– no se hizo otra cosa que reforzar a un nivel superior ese totalitarismo de la razón, es decir, reforzarlo en forma de una dialéctica de la historia, cuya racionalidad quedó desenmascarada en el terror estalinista.

Como acabo de indicar, la lógica formal no aparece ya en Horkheimer y en Adorno como un órgano de la verdad, sino solamente como un eslabón mediador entre el principio del ego[36], constructor de sistemas, y el concepto organizante y excluyente[37]. El espíritu conceptualmente objetivizante y creador de sistemas, que opera según el principio de no contradicción, es ya en sus orígenes, razón instrumental, el resultado de la escisión de la vida en mente y en objeto para esa mente[38]. La crítica de esta razón que opera en términos de lógica de la identidad es, por tanto, al mismo tiempo una crítica de la razón legitimante. En el carácter cerrado de los sistemas filosóficos y en la búsqueda de fundamentaciones últimas que caracteriza a la filosofía se expresa el deseo de seguridad y dominación que caracteriza al pensamiento identificante. Un deseo que se aproxima al delirio. En los sistemas de legitimación de la edad moderna -desde la teoría del conocimiento a la filosofía moral y política- se oculta un resto de delirio mítico traducido a forma de racionalidad discursiva.

Nota constitutiva de la *Dialéctica de la Ilustración* es que esa Ilustración destruye sucesivamente, a la vez que al mito, todas esas legitimaciones -es decir, todas esas construcciones ilusivas que la razón ilustrada puso en lugar del mito: la razón se torna finalmente cínica y positivista, un mero aparato de dominación. Este aparato de dominación ha conducido en la sociedad industrial avanzada a un sistema total de delirio, en el que el sujeto, otrora portador de la Ilustración, se ha vuelto superfluo. El individuo se contrae a un complejo de relaciones conventionales y modos de funcionamiento que el sistema exige de él. El animismo había dado vida a las cosas, el industrialismo ha rectificado la vida[39].

Vemos que para Adorno y Horkheimer el sujeto unificado, disciplinado, dirigido desde su propio interior, es correlato de la razón instrumental solamente en un sentido temporal. Su tesis no es, por tanto, muy diferente de la de Foucault cuando declara que el sujeto es producto del discurso moderno[40]. Ciertamente que para

Adorno y Horkheimer[41] la desintegración del sujeto en la sociedad industrial avanzada significa un proceso de regresión. Esto nos permite ver que Ilustración y razón no coinciden realmente con la dialéctica destructiva que ellos tratan de reconstruir. Adorno y Horkheimer se atienen a un concepto enfático de ilustración que para ellos significaría una Ilustración de la Ilustración misma, esto es, ilustrar a esa razón que funciona en términos de lógica de la identidad en lo relativo a su propio carácter de dominación y rememorar la naturaleza en el sujeto. Pero esto significa que la Ilustración sólo puede corregirse y trascenderse a sí misma en su propio medio, el de la razón que operaba en términos de lógica de la identidad. En este sentido Adorno trató de pensar hasta el fin en la *Dialéctica negativa* la crítica del pensamiento identificante. Postula en esa obra una filosofía que, moviéndose en el medio del concepto, se vuelva contra las tendencias cosificantes ajenas al pensamiento conceptual, el esfuerzo del concepto se trueca en el esfuerzo de ir más allá del concepto a través del concepto[42]. Adorno trató de precisar esta idea en el concepto de un pensamiento configurativo, es decir, en la idea de un pensar transdiscursivo del que sus *Minima Moralia* tal vez sean el ejemplo más impresionante dentro de su obra.

Aparentemente nos hemos alejado mucho de la crítica psicológica del sujeto, aún cuando, según dije, la crítica de la razón que opera en términos de lógica de la identidad es una radicalización de la crítica psicológica. Ahora debo dar las razones que avalan esta tesis. El que Adorno y Horkheimer mantengan la unidad del «sí mismo» y vean en la desintegración de este «sí mismo» unitario en las sociedades industriales avanzadas un proceso de regresión parece hablar en contra de esta tesis. La contradicción desaparece si no entendemos el «sí mismo» unitario como el sujeto autónomo destruido por Freud, sino –más bien en el sentido de Foucault– como un correlato o producto del discurso de la modernidad: una forma disciplinada y disciplinadora de organización de los seres humanos como seres sociales. Lo que estaba en el origen de ese «sí mismo» unitario era la violencia y no un acto autónomo de autoposición. «La humanidad tuvo que infligirse cosas terribles a sí misma antes de que pudiera formarse el "sí mismo", el carácter idéntico, dirigido a un propósito, varonil, del hombre, y algo de eso se repite aún en toda niñez»[43]. Freud podría también haber suscrito este juicio. La radicalización de la critica de Freud radica, sin embargo, en lo siguiente: en contraste con Freud, Adorno y Horkheimer ponen en cuestión esa constelación de normas de racionalidad que Freud todavía mantenía - ese carácter dirigido a un propósito, varonil, de los hombres. Esas normas representan para Adorno y Horkheimer una etapa necesaria –lo mismo que para Marx la sociedad burguesa–, pero que está destinada a ser superada en la autotrascendencia de la razón. Por tanto, desde la perspectiva de la *Dialéctica de la Ilustración*, dentro del psicoanálisis aparece un elemento de precisamente ese racionalismo cuyas formas idealistas de reflexión Freud había destruido de forma tan completa.

Un racionalismo, pero también podríamos llamarlo un realismo. En comparación con el realismo de Freud, Horkheimer y Adorno ya no son capaces de explicar cómo habría que pensar una autotrascendencia de la razón –en tanto que ilustración de la Ilustración– como proyecto histórico, ya que con su crítica de la razón instrumental habían destruido la concepción de Marx de tal autotrascendencia de

la razón (burguesa). Foucault me parece que hoy se enfrenta a un problema similar. Adorno ejemplifica esta autotrascendencia de la razón a través de un entrelazamiento de mímesis y racionalidad que se cumple en la filosofía y en la obra de arte. Pero sólo puede establecerse una relación con los cambios sociales, interpretando la síntesis no violenta de la obra de arte y del lenguaje configurativo de la filosofía –aporéticamente– como aparición de una luz mesiánica aquí y ahora, como anticipación de una reconciliación real. La crítica de la razón instrumental necesita de una filosofía de la historia como reconciliación, necesita de una perspectiva utópica, ya que de otro modo no podría ser pensada como crítica. Pero si la historia debe convertirse en lo otro de la historia para poder escapar del sistema de delirio en que la razón instrumental se ha convertido, entonces la crítica del presente histórico se convierte en una crítica del ser histórico -en una última crítica teológica de este terrenal valle de lágrimas. La crítica de esa razón que opera en términos de lógica de la identidad parece entonces venir a dar en la alternativa siguiente: o cinismo o teología; a no ser, claro está, que uno quiera convertirse en abogado de una gozosa regresión o desintegración del «sí mismo» sin preocuparse por las consecuencias. La alternativa a que había apuntado Klages, y que Adorno y Horkheimer querían evitar a cualquier precio.

La crítica de esta razón que opera en términos de lógica de la identidad acaba en una aporía porque repite una vez más ese olvido del lenguaje que caracterizó al racionalismo europeo, olvido que en cierto modo se critica ya a sí mismo. La crítica de la razón discursiva como razón instrumental es aún psicológica en Adorno y Horkheimer. Esto es: es intencilonalista en su pergeño, y, por tanto, todavía se nutre en forma oculta del modelo de un sujeto constituidor del sentido, que se pone a sí mismo en singularidad trascendental frente a un mundo de objetos. Por el contrario la crítica de la lógica de la identidad adopta otro significado, como ha mostrado Castoriadis, si la lógica de la identidad no sólo es desenmascarada en términos psicológicos, sino que se la somete a un examen en términos de filosofía del lenguaje. Pues entonces vemos que la base, incluso de la razón instrumental, es una praxis comunicativa, la cual, por ser elemento constitutivo de la vida del significado lingüístico, no puede ser reducida a expresión de una subjetividad que se conserva a si misma ni tampoco a una subjetividad constituidora del significado. Mas habría que señalar que tampoco puede tener éxito una reducción complementaria, es decir, la reducción del sujeto a la autonomía del discurso o del significado lingüístico. La tercera forma de crítica de la razón y del sujeto en la que voy a entrar ahora es la proveniente de la filosofla del lenguaje, critica a la que voy a llamar «reflexión wittgensteiniana», ya que es en Wittgenstein donde por primera vez la encontramos formulada con toda precisión.

Crítica por parte de la filosofía del lenguaje al sujeto constituyente del sentido

Se trata aquí de la cuestión de la destrucción filosófica de las concepciones racionalistas del sujeto y del lenguaje; en particular, de la destrucción de la idea de que el sujeto con sus experiencias e intenciones es la fuente de significados lingüísticos. Pero en vez de eso podemos hablar también, en el sentido de Wittgenstein, de la crítica de la teoría que entiende el significado según el modelo del nombre: esa teoría dice que los signos lingüísticos cobran significado cuando

alguien, el usuario de los signos, asigna un signo a algo dado –cosas, clases de cosas, experiencias, clases de experiencias, etc.–, esto es, asigna un nombre a un significado en cierto modo ya dado. Tal teoría de significado planteada según el modelo del nombre esta profundamente enraizada en la conciencia o en la preconciencia de la filosofía. Incluso en el empirismo radical, la encontramos hasta Russell. Llamo racionalista a esta teoría del lenguaje porque se basa implícita o explícitamente en la primacía de un sujeto que da nombres, el cual constituye al significado, y porque participa, *nolens volens*, de las idealizaciones de la tradición racionalista, en particular de la objetivización del significado como algo dado, idealizaciones que van más allá de la distinción habitual entre racionalismo y empirismo. La crítica de la filosofía del lenguaje a la teoría racionalista del lenguaje, ni comienza, como es obvio con Wittgenstein ni tampoco acaba con él, pero, a mi juicio Wittgenstein ha sido su exponente más importante en nuestro siglo. La filosofía de Wittgenstein incorpora una nueva forma de escepticismo que pone en cuestión las certezas de Hume o de Descartes; la pregunta escéptica de Wittgenstein es: «¿Cómo puedo saber sobre qué estoy hablando, cómo puedo saber qué quiero decir?»[44]. La crítica que la filosofía del lenguaje ejerce destruye al sujeto como autor y juez final de sus intenciones de significado.

En este punto podría objetarse que la crítica de la que estoy hablando es un viejo tema no sólo de la hermenéutica, sino también del estructuralismo. Esta objeción es en cierto modo correcta. Pero como las consecuencias que se siguen de la crítica que esas dos escuelas hacen a la teoría intencionalista del significado difieren tan radicalmente, prefiero tomar aquí como punto de partida esa forma más estricta de reflexión crítica sobre el lenguaje que encontramos en Wittgenstein. Además me referiré también a las reflexiones de Castoriadis[45], las cuales, aún cuando derivan de otra tradición, pueden entenderse también en ciertos puntos centrales como reformulaciones y continuaciones de las ideas de Wittgenstein.

Quiero evitar desde el principio reducciones positivistas del tema. Si nos limitamos a señalar que en relación con el habla e intenciones del sujeto los sistemas de signos son algo primario, son precondición de esa habla y de esas intenciones, todavía no queda dicho que es lo que hay de realmente importante en este descubrimiento; este descubrimiento puede ser a su vez el germen de una nueva mistificación de la relación de significado. Lo que es decisivo es más bien la elucidación de la relación de significado encarnada ya siempre en los códigos lingüísticos o en los juegos de lenguaje: una relación de la que, según parece, la filosofía anterior a Wittgenstein difícilmente se percataba. Los conceptos más importantes de Wittgenstein en este contexto son los de regla y «juego de lenguaje»; o más bien, lo importante es el nuevo uso filosófico que Wittgenstein hace de esos conceptos. Las reglas en cuestión no deben confundirse con lo que normalmente se entiende por reglas –regulativas o constitutivas. Los juegos de lenguaje no son juegos, sino formas de vida. Son conjuntos de actividades lingüísticas y no lingüísticas, instituciones, prácticas y significados encarnados en ellas. Que los conceptos de regla y significado están relacionados entre sí se sigue de lo siguiente: las reglas indican una práctica intersubjetiva que tiene que ser aprendida, los significados son siempre abiertos. Cuando hablamos de significado, del significado de una expresión lingüística, esta identidad de significado tiene que ser provis-

ta de un índice de no identidad –no solamente en lo que respecta a la relación entre lenguaje y realidad, sino también en lo que respecta a la relación entre hablante y hablante. Esto significa que los significados desaparecen como objetos de una clase particular, como algo dado idealmente psicológicamente o en la realidad. Pero incluso si concebimos el significado como una relación –*x* quiere decir o *x* significa *y*– se trata todavía de una relación de tipo particular que, como ha subrayado Castoriadis, no cabe en la lógica-ontología tradicional[46]. Pues incluso la relación de significado más simple –que conecta la palabra «árbol» con los árboles reales– presupone no solamente el sistema interrelacional de un lenguaje, que es el único lugar donde puede significar como relación significante, sino que ni siquiera puede explicarse sin ser presupuesta previamente. Y lo que se presupone aquí es la vigencia de una regla que no se funda en otra cosa sino en la práctica de su propia aplicación a una clase de casos abierta en principio, de forma que la relación significante es una encarnación de esta práctica y no una relación entre dos *relatos* en cierto modo ya dados con independencia el uno del otro. Castoriadis explica esto de la siguiente forma: esta relación a la que podemos llamar significante en contraposición con una relación objetiva o real no puede ser pensada sin el esquema operacional de la regla, y está conectada con este esquema a través de una relación de implicaciones circulares: *x* ha de usarse para significar *y* y no *z*, *y* ha de usarse para significar *y* y no *z*, *x* ha de usarse para significar *y* y no *z*, *y* ha de significarse por *x* y no por *t*. Este «ha de» es un *factum* puro; romperlo no tiene consecuencias lógicamente contradictorias ni implica falta moral o violación estética. Este «ha de» no puede fundarse en nada sino en sí mismo; pues por un lado las relaciones significantes no pueden fundamentarse individualmente (a lo sumo pueden ser parcialmente explicadas o justificadas en un segundo nivel). Y por otro lado, la relación significante como tal, junto con la regla que circularmente esa relación implica, solo puede fundarse a partir de las necesidades del *legein*: el *legein* tiene que apoyarse en una regla de significado aproximadamente inequívoca que sólo puede venir dada a través de los presupuestos del *legein*[47].

Al igual que la crítica psicológica, la crítica que la filosofía del lenguaje hace a la filosofía del sujeto conduce al descubrimiento del otro de la razón dentro de la razón. En cada uno de los casos se trata de un distinto «otro» de la razón. Mientras que la destrucción psicológica del sujeto implica el descubrimiento de las fuerzas libidinales (y del poder social) dentro de la razón, la destrucción del subjetivismo en términos de filosofía del lenguaje conduce al descubrimiento de un *cuasi-factum* que precede a toda intencionalidad y subjetividad: sistemas de significados lingüísticos, formas de vida. un mundo que en cierto modo ha sido lingüísticamente develado». No se trata aquí de un mundo sin sujeto, sin «sí mismo» humano, se trata más bien de un mundo en que los seres humanos pueden ser ellos mismos o no serlo de diferentes modos. Esta comunidad dada de un mundo alumbrado lingüísticamente puede interpretarse como un acuerdo en el lenguaje; sólo que aquí no cabe pensar en convenciones o en un consenso que pudiera calificarse de racional o irracional. El acuerdo en cuestión es mis bien elemento constitutivo de la posibilidad de distinguir entre lo verdadero y lo falso, lo racional y lo irracional (Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, pp. 241 y 242: «¿Quieres decir entonces que el acuerdo entre los hombres decide sobre lo que es verdadero y lo que es falso? –verdadero o falso es lo que los

hombres dicen, y en lo que están de acuerdo es en el lenguaje, y esta no es una concordancia de las opiniones sino de la forma de vida–. La comunicación en el lenguaje presupone no solamente un acuerdo en las definiciones, sino –por extraño que esto pueda sonar– un acuerdo en los juicios. Esto parece eliminar la lógica, pero no la elimina»). Este acuerdo dado, como medio en que los significados lingüísticos pueden existir como idénticos o como no idénticos, está, si yo no entiendo mal, estrechamente relacionado con lo que Castoriadis llama el «mundo instituido del sentido» propio de una sociedad[4]. Y he llamado a esto un *cuasi-factum* dentro de toda razón posible, a fin de indicar que no podemos pensarlo como producido al modo como se establece una convención, o creado por un discurso racional; precede a toda posible convención y a todo discurso racional. Esto significa entonces que la razón no puede darse alcance a sí misma, que el sujeto, al igual que la sociedad, no puede ser transparente a sí mismo.

En este punto me gustaría notar que estas consideraciones no tienen nada que ver con una hermenéutica conservadora de las relaciones y condiciones morales. Como Castoriadis hace notar, estas consideraciones tienen que ver con la clarificación de intenciones radicales y tienen por objeto al mismo tiempo iluminar un importante aspecto de la crítica posmoderna de la modernidad. Volveré sobre esto, pero antes me gustaría discutir qué consecuencias pueden sacarse de la crítica que la filosofía del lenguaje hace al subjetivismo, para la crítica filosófica y psicológica del sujeto y para la crítica de la razón que opera en términos de lógica de la identidad.

Esta descentración del sujeto en términos de filosofía del lenguaje no significa un golpe a nuestro narcisismo como en el caso de la descentración psicológica; significa más bien el descubrimiento de un mundo lingüísticamente alumbrado que nos está mutuamente dado dentro de la razón y del sujeto (de todas las posibles formas de sujeto). Este mundo lingüísticamente alumbrado que nos es común, no es tal que pueda derivarse de una economía libidinal o de una voluntad de poder. El cuerpo, la voluntad de poder y el deseo están presentes en este mundo, pero sólo como lingüísticamente alumbrados y a alumbrar lingüísticamente una y otra vez. También la violencia está presente en este mundo, pero asimismo como lingüísticamente alumbrada y por lo mismo sólo como algo distinto de lo otro de ella: como algo distinto de la comunicación sin violencia, del diálogo, de la apertura hacia el otro y de la cooperación voluntaria. En cierto sentido tenemos que restituir las palabras a su uso normal, como exigía Wittgenstein. Entonces queda claro que la filosofía del desenmascaramiento total aún vive de esa mismísima metafísica racionalista que ella se propone destruir. Si, por el contrario, bajamos a la Tierra las distinciones entre realidades y apariencias, veracidad y mentira, violencia y diálogo, autonomía y heteronomia, entonces ya no es posible afirmar (si no es en el sentido de una mala metafísica) que la voluntad de verdad es una voluntad de poder; que el diálogo es violencia simbólica; que el habla orientada a la verdad es terrorismo; que la conciencia moral es un reflejo de la violencia internalizada; o que el ser humano autónomo es, o bien una ficción o un mecanismo de autoopresión, o un bastardo patriarcal, etc. En otras palabras: la crítica que la filosofía del lenguaje hace del racionalismo y del subjetivismo nos brinda la ocasión de reflexionar sobre la verdad, la justicia, la autodeterminación en una forma nueva. Pero al mismo tiempo debe hacemos desconfiar de todos

aquellos que buscan transformar la crítica psicológica del sujeto en una afirmación a la manera nietzscheana –desconfiar de los propagandistas de una nueva era, que habría arrojado lejos de sí la herencia platónica y que habría sustituido la argumentación por la retórica, la voluntad de verdad por la voluntad de poder, la teoría por el arte de las palabras, la moral por la autonomía del deseo. De todo ello, cabría decir, ya tenemos de sobra.

La crítica de la razón que opera en términos de lógica de la identidad aparece también a una nueva luz cuando se la mira desde la perspectiva de la reflexión wittgensteiniana del lenguaje. Esto lo ha demostrado con toda claridad Castoriadis. La crítica de Castoriadis a la lógica de la identidad está en muchos aspectos estrechamente relacionada con la crítica de Adorno al pensamiento identificante. Sin embargo, en ambos casos se trata de cosas muy diferentes. Yo describiría la diferencia de la siguiente forma: Adorno toma literalmente la «apariencia» que, en términos de lógica de la identidad, la vida del signo lingüístico lleva necesariamente aneja, no solamente como un potencial de reificación inmanente lenguaje y que ha sido explotado en la sociedad moderna en grado hasta aquí inimaginado, sino como una realidad peculiar del significado lingüístico mismo. Esta es la razón por la que el proyecto de ir allende el concepto por medio del concepto tiene que acabar en una aporía y la autoilustración de la Ilustración quedar desterrada a los ámbitos esotéricos de la filosofía y el arte. Si por el contrario, entendemos la dimensión de lógica de la identidad que los signos lingüísticos comportan -es decir, que tienen un significado intersubjetivamente garantizado en el sentido de una suposición necesaria de todo hablar, suposición que se convierte en una ficción irreal en el momento en que se la objetiviza –(y esto es verdad incluso para la matemática, como Wittgenstein ha mostrado)–, entonces la caracterización de Adorno del concepto como preordenador y excluyente no puede ser toda la verdad. Para volver al mundo de los casos idénticos de Nietzsche, en los que éste veía una fundamental falsificación de la realidad por el pensamiento conceptual y al mismo tiempo la fundamental dimensión de este pensamiento, existe además una ulterior ilusión, a saber, una ilusión sobre la naturaleza de los significados lingüísticos. Si se los libera de su objetivización, entonces resulta claro que lo no idéntico de lo real –como Adorno lo hubiera llamado– se refleja siempre en lo no idéntico de los significados lingüísticos. Con el resultado de que el «prescindir» de lo diferente se nutre del mirar lo diferente –por decirlo paradójicamente. Es importante entender aquí que el reflejo de lo no idéntico en la vida del significado lingüístico ha de entenderse en un doble sentido: se refiere tanto a una pluralidad de casos de aplicación de un signo como a la pluralidad de usuarios de un signo. Así como la identidad del significado del signo está constituida por una cadena de usos del signo y está sujeta, por lo mismo, a un elemento de otredad, así también viene constituida, por otro lado, por una pluralidad de usuarios del signo cuya intersubjetividad se ve, por tanto, refractaria, como dice Habermas. El significado en el lenguaje vive de una práctica comunicativa que no puede ser reducida ni a manifestaciones de una subjetividad que se conserva a sí misma ni a las manifestaciones de una subjetividad constituidora del significado ni a la vida anónima de códigos lingüísticos. E igualmente, tampoco puede ser reducida a una razón que opere en términos de lógica de la identidad. Si la dimensión de lógica de la identidad que el lenguaje posee es irrebasable, pues de otro modo no podríamos hablar, al

mismo tiempo queda ya sobrepasada en la vida del significado lingüístico. Por esta razón la tarea –en términos de Adorno– de ir allende el concepto a través del concepto es algo que en cierto sentido ha sido realizado ya por el lenguaje, esto es, por todo aquel que use el lenguaje. Si esto es así, entonces la exigencia de Adorno de un uso del lenguaje, no reificado, reflexivo, que no se cierre a la diferencia, se diría menos paradójica y desesperada de lo que Adorno en realidad supuso. Pues tal exigencia podría entonces quedar aproximada a lo que con precaución, desde luego, podemos parafrasear con términos tales como facultad judicativa, sentido común, imaginación y «razón», sin necesidad de evocar ninguna utopía de la reconciliación.

La crítica de la filosofía del lenguaje al subjetivismo implica claramente una relativización de la critica psicológica y de la crítica de la razón identificante. Relativización significa algo así como marcar los limites dentro de los cuales esas dos formas de crítica cobran sentido sin recaer en la metafísica. Esto significa que a la razón y al sujeto debe dárseles una nueva oportunidad. Por supuesto que esa nueva oportunidad no puede ser de la clase profetizada para la razón y para el sujeto en la Ilustración; pero entonces, ¿de qué clase tiene que ser? Con esta pregunta vuelvo de nuevo al tema de modernidad y posmodernidad.

REPRISE

Ahora que casi habíamos olvidado la muerte de Dios, en los círculos del posmodernismo se proclama la muerte de la modernidad[49]. Y cualquiera sea la forma en que la muerte de la modernidad se entienda por aquellos que la diagnostican, siempre se la entiende como una muerte merecida: como el final de una aberración terrible, de una locura colectiva, de un aparato de compulsión, de un delirio mortal. Las esquelas de defunción de la modernidad están frecuentemente llenas de invectivas, amargura y odio. Nunca un proyecto puesto en marcha con tan buenas intenciones –me refiero al proyecto de la Ilustración europea– fue enterrado con maldiciones tamañas. Ciertamente que algunos representantes del posmodernismo han trazado una imagen más diferenciada: aquí el modernismo no parece como muerto sino como algo en trance de cambiar de piel: la modernidad en transición hacia una nueva forma que hasta ahora no nos permite ver si se tratará de una modernidad a la altura de sí misma o madurada allende sí misma, o de una sociedad técnico-informativa, cultural y políticamente regresiva.

Ya me he referido en mi «exposición» a estas ambigüedades del posmodernismo, que son también ambigüedades de los propios fenómenos sociales. En la sección «desarrollo» me referí a las ambigüedades de la crítica al racionalismo. Ahora voy a retomar el tema de la «exposición» tratando de destacar en esa imagen evanescente del posmodernismo un cierto rasgo, conviene a saber, el impulso hacia la autotrascendencia de la razón (Castoriadis), hacía una autotrascendencia que fuera un proyecto histórico de seres humanos y no un mesianismo de la reconciliación ni una regresión política y cultural.

Voy a empezar de nuevo con una imagen simplificada de esa constelación moderna que constituye el punto de partida del posmodernismo a que me refiero. La imagen tiene dos pares. **1)** del proyecto de la Ilustración –que según las palabras de Kant tiene que ver con la emancipación del hombre respecto de un estado de sujeción del que él mismo tiene la culpa– en la obra de Max Weber queda ya poco más que un proceso de incesante racionalización, burocratización y cientificación de la vida social. La economía capitalista, la burocracia moderna, el progreso técnico y finalmente el disciplinamiento del cuerpo, analizado por Foucault, han alcanzado las dimensiones de un poderoso proceso de destrucción: en primer lugar, destrucción de tradiciones; después, destrucción del entorno ecológico; finalmente, destrucción del sentido, así como destrucción del «sí mismo» unitario que otrora fuera tanto producto como motor del proceso de Ilustración. La razón que opera históricamente en estos procesos de Ilustración es una razón identificante, planificadora, controladora, objetivizante, sistematizante y unificante, en una palabra: una razón totalizante. Sus símbolos son la deducción matemática, las configuraciones geométricas básicas, el sistema cerrado, la teoría general de carácter nomológico-deductivo, la máquina y el experimento (la intervención técnica). En el contexto del proceso de modernización la práctica política se convierte en una técnica de la conservación del poder, de la organización y de la manipulación. La democracia se convierte en una forma eficiente de la organización de la dominación política. Finalmente, el arte se integra en la economía capitalista como industria de la cultura (reducido a una vida seudoautónoma). **2)** Desde un principio la sociedad moderna ha concitado reiteradamente potentes contrafuerzas en contra de la Ilustración como proceso de racionalización; ejemplos son el romanticismo alemán, el joven Hegel, Nietzsche y el primer Marx, Adorno, los anarquistas; gran parte del arte moderno pertenece a estas contracorrientes. Pero cuando se miran las cosas más detenidamente resulta evidente que estas contrafuerzas románticas suscitadas por y contra el racionalismo, en la medida en que se articulan teorética y políticamente y no estéticamente, permanecen particularmente dependientes del mito racionalista de la modernidad; desde el joven Hegel a Adorno, la idea de reconciliación constituyó una imagen utópica contra la reificación, la disociación y la alineación en la sociedad moderna, una imagen ligada a la razón identificante, bien fuera por vía de negación, bien fuera por vía de esperanza en la consumación de un sentido. El Hegel maduro y Marx preparan nuevos triunfos a la razón totalizante: la crítica de la sociedad burguesa y de su racionalidad autoritaria quedó trocada en una dialéctica de la historia que en el caso de Marx incorpora también la contraimagen utópica de los románticos y por así decirlo la racionaliza. El conocimiento totalizante de la dialéctica histórica acaba ofreciéndose asimismo como un conocimiento de legitimación y dominación al servicio de las élites modernizantes. Mientras que la dialéctica totalizante presta buena conciencia a las represiones organizadas por el Estado -incluyendo el terror estalinista-, la negación anarquista del Estado parece prestar buena conciencia al terrorismo individual: pero tampoco éste libera, sino que engolfa aún más en el círculo vicioso. Y así en una serie de afirmaciones y negaciones adialécticas, la Ilustración europea parece haberse consumido a sí misma, mientras el proceso de modernización industrial sigue imperturbablemente su marcha.

He omitido del cuadro que he trazado las erupciones de puro irracionalismo que han acompañado siempre la historia del racionalismo europeo, la más terrible de las cuales fue el fascismo alemán. He omitido también las versiones regresivas o neo-conservadoras del posmodernismo, que también podrían encontrar sin dificultad acomodo en nuestro cuadro. La contraposición de racionalismo e irracionalismo, de racionalización y regresión, es por así decirlo el lado esotérico de esa oposición esotérica entre Ilustración y romanticismo, a la que me he referido antes. Finalmente, he omitido toda referencia a ese lado de las tradiciones democráticas occidentales, que hasta el momento ha permitido a los contramovimientos políticos, sociales y culturales apelar a esas tradiciones democráticas y obtener inspiración de ellas. Esta omisión afecta además un punto que es de trascendental importancia para mi interpretación del impulso posmoderno.

Vuelvo una vez más al arte moderno. Hemos visto que el posmodernismo ha sido en buena parte un modernismo estético o que ha estado profundamente enraizado en él. El arte moderno aparece como el campo en que, por así decirlo, la forma de la racionalidad de la modernidad hace ya mucho tiempo que ha sido puesta en cuestión, y ello, por cierto, a nivel de la propia modernidad. Este pensamiento recorre ya también la estética de la negatividad de Adorno. A mi entender, basta leer la estética de Adorno a contrapelo, para encontrar en vez de una filosofía de la reconciliación una filosofía de la posmodernidad. Para Adorno[50] el arte moderno significa el adiós al tipo de unidad y de totalidad plena de sentido representada en la época del gran arte burgués por la unidad de la obra de arte cerrada y la unidad del «sí mismo» individual. La Ilustración estética descubre, tal como la ve Adorno, en la obra de arte tradicional, así como en la unidad del sujeto burgués algo violento, una falta de reflexión y algo ilusorio, esto es, un tipo de unidad que sólo fue posible al precio de la represión y exclusión de lo dispar, de lo no integrado, de lo silenciado y de lo reprimido. Se trata de la unidad ilusoria de una totalidad de sentido ficticia, análoga aún a la totalidad de sentido de un cosmos creado por Dios. Las formas abiertas del arte moderno son para Adorno la respuesta de una conciencia estética emancipada a la naturaleza violenta e ilusoria de tales totalidades tradicionales de sentido. Y es a estos aspectos violentos e ilusorios en las síntesis tradicionales de sentido a los que Adorno se está refiriendo cuando, por un lado, caracteriza al arte moderno como proceso contra la obra de arte como plexo de sentido y cuando, por otro, reclama para el arte moderno un principio de individuación y de elaboración progresiva de lo individual en cada caso. Los dos aspectos pueden pensarse conjuntamente de la siguiente forma: la inclusión de lo no integrado, de lo ajeno al sujeto y lo sinsentido en el arte moderno hace necesario un grado cada vez más alto de flexibilidad y de organización individual. El abrimiento o deslimitación de la obra debe pensarse como corolario de una progresiva capacidad para integrar estéticamente lo difuso y lo disperso. En este sentido las formas abiertas del arte moderno quedan ya relacionadas en Adorno con una forma de subjetividad que ya no se corresponde con la unidad rígida del sujeto burgués, sino con formas más flexibles de organización de una identidad del Yo comunicativamente fluidificada. Si damos un paso más adelante en esta misma idea, entonces cabría decir que las formas nuevas, es decir, las formas abiertas de síntesis estética en el arte moderno apuntan a nuevas formas de

síntesis psíquica y social. En este sentido, el arte moderno hace valer el potencial emancipatorio de la modernidad contra la forma dominante de racionalidad de la sociedad moderna; sugeriría nuevos tipos de síntesis estética psicológico-moral y social –de totalidad–, en las que lo difuso y lo no integrado, lo sinsentido y lo escindido, podría quedar integrado en un ámbito de comunicación sin violencias - tanto en las formas abiertas o desdiferenciadas del arte como en las estructuras abiertas de un tipo de individuación y socialización que dejara atrás su rigidez.

Como he dicho, es necesario leer a Adorno un tanto a contrapelo para encontrar elementos de un concepto postradicionalista, posmoderno, de razón y de sujeto en su concepto de modernidad estética; es necesario, por así decirlo, arrancar su estética de ese contexto de una filosofía dialéctica de la reconciliación. Pero si hacemos esto, ya no es posible seguir viendo los procesos sistémicos y culturales de diferenciación que caracterizan a la modernidad –la diferenciación de la economía, del derecho y de la política–, o la separación entre sí de las esferas de valor que constituyen la ciencia, la moral y el arte, simplemente, como síntomas de una racionalidad reificada, esto es, desde la perspectiva de una unidad (entendida como reconciliación) que hubiera de ser restaurada. Significa de hecho que hemos de abandonar toda esperanza, como lo ha formulado Lyotard, de una reconciliación de los juegos de lenguaje. El primer resultado de mi lectura de Adorno parece contradecir el segundo. La tentativa de resolver esta aparente contradicción me parece que es indicación de lo que más arriba he llamado el impulso posmoderno, el impulso a una autotrascendencia de la razón.

Con Lyotard, mi punto de partida es una irreductible pluralidad de juegos de lenguaje trabados entre sí en cualquier sociedad moderna o posmoderna. Y esto ha de entenderse tanto en el sentido kantiano de una separación de razón teórica, práctica y estética (discursos científico, práctico-moral y estético) como en el sentido wittgensteiniano de una pluralidad de formas de vida, de juegos de lenguaje locales trabados entre sí, de formas de legitimación y de «transiciones», explicaciones y acuerdos que hay que restablecer una y otra vez -sin posibilidad de un metadiscurso omnicomprensivo- ya sea en el sentido de una metateoría o de una fundamentación última, y sin la posibilidad y, por supuesto, también sin la deseabilidad de un consenso general. Hasta aquí bien; pero está claro que esto no es una respuesta a la cuestión de si es posible una razón posmoderna; es por así decirlo, sólo una respuesta negativa. El problema de la justicia sin consenso Lyotard lo deja abierto: ¿a quién va dirigida la regla «Dejadnos jugar en paz»?. ¿Y quién habrá de atenerse a ella? Al final de su ensayo «Conocimiento posmoderno», Lyotard formula una alternativa que repite en cierto modo las ingenuidades de la tradición liberal y anarquista: «Podemos ver finalmente qué efecto tiene la informatización de la sociedad sobre esta problemática. Puede convertirse en el soñado instrumento de control y regulación del sistema de mercado. Puede extenderse hasta convertirse en el saber mismo y obedecer exclusivamente al principio de realizatividad. Entonces lleva consigo inevitablemente el terror. Pero puede también servir a los grupos que están discutiendo sobre metaprescripciones para suministrarles la información de la que las más de las veces carecen para tomar decisiones. La línea que ha de seguirse para redirigirla en este sentido es muy simple en principio: el público debe tener libre acceso a los *stocks* de información y

a los bancos de datos»[51]. Una esfera pública de discusión libre –esto es ciertamente una importante concesión al universalismo democrático de la Ilustración, y es una sorprendente confirmación de la idea básica de la teoría comunicativa de Habermas. Pero, ¿es que pensó Marx en otra cosa cuando hablaba de la libre asociación de productores que serían capaces de someter a un control comunicativo el metabolismo con la naturaleza? Cuando más arriba he hablado de ingenuidad, no me refería a esta idea, me refería más bien a la convicción de que se tratara de algo simple. Lo que Lyotard sólo menciona de forma casi marginal –y esto es otra característica de todo el anarquismo posmodernista y posempírico– es el problema en torno al cual giran las luchas por la libertad de los pueblos oprimidos, los movimientos emancipatorios por la libertad de las minorías oprimidas, la lucha por una psiquiatría democrática, y finalmente los conflictos y crisis de la sociedad industrial actual, sin que nadie sea capaz de decir cómo y de qué manera la idea de una autodeterminación general individual y colectiva de los individuos, grupos y pueblos podría realizarse.

Lo que Lyotard ha formulado para el plano del pensamiento posmoderno permanece todavía sin formular para el plano de la praxis posmoderna. Pero ello significaría la traducción de las ideas democráticas y universalistas de la Ilustración en una filosofía política en la que el pluralismo de los juegos de lenguaje retornara como un pluralismo de instituciones formales e informales, locales y centrales, temporales y permanentes. Tal pluralismo de instituciones en que se encarnara la autoorganización democrática de las sociedades y los grupos no sería posible a no ser que la acción comunicativa en el sentido de Habermas se convirtiera en el mecanismo de coordinación de las acciones, y sería imposible si los individuos no tuvieran la oportunidad de adquirir la practica de tratar racionalmente los conflictos y de socializarse en la forma de vida de segundo orden que representa la autodeterminación individual y colectiva.

Una vez que descubrimos en la idea de un pluralismo de juegos de lenguaje el problema de instituciones democráticas que hicieran posible la mediación de la autodeterminación individual y colectiva, resultan claras dos cosas: **1)** En primer lugar, que no podemos ir allende el universalismo democrático de la ilustración sin reapropiárnoslo, sin trascenderlo. Este universalismo democrático no puede ser reducido en su sentido practico político a un proyecto de la modernidad en el sentido de una razón sujeta a la lógica de la identidad. Intentar esto sería mal marxismo. Pero no podemos pensar este universalismo democrático bajo las condiciones de la posmodernidad sin acuerdos básicos; acuerdos relativos a este universalismo democrático mismo –no como un principio abstracto, sino como un conjunto de practicas comunes y de orientaciones y significados básicos. Y tal vez fuera mejor hablar de prácticas y de orientaciones y significados básicos de segundo orden. No se trata de este o aquel valor, de esta o aquella forma de vida, de esta o aquella clase de ordenación institucional. Lo que se requiere es una base común de hábitos de segundo orden: de hábitos de autodeterminación racional, de formas democráticas de decidir y de solución de conflictos exentas de violencia. Esto no sería una realización de la igualdad, la libertad y la fraternidad, sino que más bien sería un estado en el que el problema que antaño quedó articulado en estas ideas ya no sería relevante para la humanidad. **2)** Segundo, la reflexión sobre la dimensión política de una razón

pluralista nos permite ver que no podemos ir allende la problemática de Marx sin reapropiárnosla. Está muy bien ver en el proceso de diferenciación de la historia moderna –economía, Estado, derecho, administración, ciencias, arte, etc.– el elemento de un pluralismo irreductible de esferas de la vida, sistemas, prácticas o discursos, que se interpenetran entre sí sin posibilidad de trascendencia de estas separaciones en un estado de inmediatez y armonía general. Sin embargo, para utilizar los términos de Habermas, siempre queda el problema del control del sistema por el mundo de la vida y a mí me parece que este problema es mucho más complejo que lo que Lyotard parece suponer en el pasaje citado. No se trata solamente de la accesibilidad general de la información, se trata también de la relación y penetración mutua de los procesos técnico-sistémico-económicos, por un lado, y los procesos políticos, por otro, así como de la organización y autoorganización de los procesos políticos como tales.

Contra el universalismo democrático de la sociedad civil podemos objetar hoy que la democracia se queda en algo irreal mientras no penetre los juegos de la vida social; contra Marx y el anarquismo hay que objetar que eso no puede significar un estado de inmediatez y armonía generales; contra el racionalismo en general tenemos que objetar que no cabe esperar ni legitimaciones últimas ni fundamentaciones últimas, pero esto no significa ni que haya que despedirse del universalismo democrático y del individuo autónomo, ni que haya que dar por cancelado el proyecto marxiano de una sociedad autónoma ni que haya que despedirse de la razón. Significa más bien que hemos de pensar el universalismo político-moral de la Ilustración, las ideas de autodeterminación individual y colectiva, de razón y de historia de una nueva forma. En la tentativa de hacer eso es donde yo vería el genuino impulso posmoderno hacia una autotrascendencia de la razón.

Más arriba indiqué la importancia de la reflexión de Wittgenstein sobre el lenguaje para la rehabilitación filosófica de la razón y del sujeto. Esta rehabilitación, cabría decir, estriba en la radicalización de un escepticismo, el cual, en forma radicalizada serviría como antídoto a la destrucción escéptica de la razón y del sujeto: un retorno escéptico, por así decirlo, al sentido común. La reflexión wittgensteiniana, al destruir los ideales de la razón, el fundamentalismo de las razones últimas y el utopismo de las soluciones definitivas, localiza simultáneamente a la razón en una trama de juegos de lenguaje cambiantes, sin principio ni final y sin certezas últimas, pero también sin límites fijos y sin transiciones cerradas de una vez por todas. La «localización» de la razón en tales términos significa al mismo tiempo la demostración de que no existen límites apriori a la argumentación racional y que las facultades, en el sentido kantiano, no están separadas entre sí por un abismo, como Lyotard ha objetado a Habermas[52]. Voy a tomar la formulación de Habermas a la que Lyotard se ha opuesto, para demostrar que con una razón localizada, ya no se plantea la alternativa de separación o reconciliación de juegos de lenguaje, sino que lo que se planta es el problema de su mediación. Habermas dice: «La experiencia estética renueva no solamente las interpretaciones de las necesidades a la luz de lo que percibimos del mundo; interviene simultáneamente en la articulación cognitiva de las expectativas normativas y transforma la manera en que estos elementos se refieren unos a otros»[53]. Habermas sostiene aquí que las experiencias estéticas, las interpretaciones cognitivas y las expectativas normativas no son independientes

entre sí y que esto significa, por supuesto, que los discursos estético, práctico-moral y «factual» no están separados entre sí por un abismo, sino que están ligados de múltiples formas –y ello aunque las pretensiones de validez estéticas, práctico-morales y cognitivas representan diferentes categorías de validez que no pueden reducirse a una única categoría de validez[54]. Lo que está en cuestión aquí no es una reconciliación de los juegos de lenguaje en el sentido de Adorno, sino la mutua permeabilidad de los discursos: la superación de la razón una en una interacción y juego de racionalidades plurales[55].

CODA

La dialéctica de modernidad y posmodernidad está todavía por escribirse. Pero sobre todo requiere ser puesta en práctica. «Nuestra época», escribe Castoriadis, «exige un cambio de sociedad. Este cambio, sin embargo, no puede obtenerse sin una autotrascendencia de la razón»[56]. La posmodernidad, entendida correctamente, sería un proyecto. El posmodernismo, empero, en la medida en que sea algo más que una moda, una expresión de regresión o una nueva ideología, cabe entenderlo como una búsqueda, como una tentativa de registrar las huellas del cambio y de permitir que aparezca con más nitidez el perfil de ese proyecto.

NOTAS:

[1] Jean-François Lyotard, *Intensitäten*, Berlín, 1978, p. 104.

[2] Ihab Hassan, «The Critic as Innovator: The Tutzing Statement in x Frames», en *Amerikastudien* 22, núm. 1, 1977: 55.

[3] *Ibid*, p. 57.

[4] Interview with Frederic Jameson, *Diacritics 12*, otoño de 1982: 82.

[5] *Ibid*, p. 83.

[6] *Ibid*, p. 83.

[7] Cf. Jean-François Lyotard, *Apathie in der Theorie*, Berlín, 1979, p. 36.

[8] Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Asthetik*, Berlin, 1982, p. 17.

[9] *Ibid*, p. 21.

[10] *Ibid*, p. 121.

[11] *Tod der Moderne. Eine Diskussion*, *Konkursbuch*, Tübingen, 1983, p. 25.

[12] *Ibid*, p. 103.

[13] Jean-François Lyotard, *Das posmoderne Wissen*, Bremen, 1982, p. 121.

[14] Cf. *ibid*. p. 123.

[15] Conversación entre J. F. Lyotard y J. P. Dubost, *ibid*, p. 131.

[16] Cf. *ibid*, p. 71 y ss.

[17] Jean-François Lyotard, «Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?», *Tumult* 4, p. 140.

[18] Theodor W. Adorno, *Asthetische Theorie*, Frankfurt, 1970, p. 41.

[19] Jean-François Lyotard, «Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?"», *op. cit.*, p. 140.
[20] Cf. *ibid*, p. 140.
[21] *Ibid*, p. 142.
[22] Cf. Charles Jencks, *Die Sprache der postmodernen Architektur.* Stuttgart, 1978; Albrecht Wellmer, «Kunst und industrielle Produktion», *Merkur 37*, núm. 2, 1983, pp. 138 y ss.
[23] Cf. Jencks, *op. cit.*, p. 87.
[24] Peter Bürger, «Das Altern der Moderne», *Adorno-Konferenz 1983*, ed. L. V. Friedeburg y J. Habermas, Frankfurt, 1983, pp. 177 y ss.
[25] Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 315; Cf. Bürger, *ibid*, p. 186.
[26] Cf. Bürger, *ibid*, p. 191, 194.
[27] Cf. Albrecht Wellmer, «Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos Ästhetische Rettung der Modernität», *Adorno-Konferenz 1983.*
[28] «Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?», ibid., p. 137.
[29] *Ibid*, p. 131
[30] *Ibid*, p, 136.
[31] *Ibid*, p. 142
[32] *Ibid*, p. 138.
[33] Cf. *Ibid*, p. 139.
[34] Axel Honneth, *Kritik der Macht. Foucault un die Kritische Theorie*, Conferencia, Berlín, 1982, p. 138.
[35] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, 1955.
[36] Cf. Theodor W. Adorno, *Negativ Dialektik*, Frankfurt, 1973, p. 36.
[37] Cf. *ibid*, p. 21.
[38] Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, p. 279.
[39] *Ibid*, p. 41.
[40] Cf. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt, 1971.
[41] Cf, Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, p. 24.
[42] Adorno, *Negative Dialektik*, p. 27.
[43] Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, p. 47.
[44] Saul A. Kripke ha hecho referencia al tema del llamado argumento del lenguaje privado en: *Wittgenstein on Rules and Private Language*, Oxford, 1982.
[45] Cornelius Castoriadis, *Gesellschaft als imaginäre Institution.* Frankfurt, 1984.
[46] *Ibid*, p. 416.
[47] *Ibid*, p. 420.
[48] *Ibid*, p. 580.
[49] Véase el título de un reciente número de *Konkursbuch*; Cf. pie de página.
[50] La siguiente sección procede de Albrecht Wellmer, *Warheit. Schein. Versöhnung*, p. *156.*
[51] *Das postmoderne Wissen*, p.. 124.
[52] «Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?», p. 142.
[53] Jürgen Habermas, *Die Moderne -ein un vollendetes Projekt*, Theodor W. Adorno-Preis 1980 der Stadt Frankfurt am Main, ed. Dezernat Kultur und Freizeit der Stadt Frankfurt am Main, Frankfurt, 1981, p. 23.

[54] Cf. Albrecht Wellmer, *Wahrheit, Schein, Versöhnung*, p. 159 y ss.

[55] Cf. Martin Seel, *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Conferencia, Konstanz, 1984.

[56] Cornelius Castoriadis, *Durchs Labyrinth. Seele, Vernunft, Gessellschaft*, Frankfurt, 1981, p. 192.

GUÍA DEL POSMODERNISMO*

Andreas Huyssen

UN CUENTO

En el verano de 1982, visité Documenta 7, en Kassel, Alemania; se trata de una exposición periódica que reúne las ultimas tendencias del arte contemporáneo, cada cuatro o cinco años. Mi hijo Daniel, que entonces tenía cinco, me acompañó y, sin quererlo, logró lanzar ante mí el último grito del posmodernismo. Al acercarnos al Fridericianum, museo que albergaba la exposición vimos una enorme pared de piedras, que parecían azarosamente amontonadas junto al museo. Se trataba de una obra de Joseph Beuys, figura clave de la escena posmoderna en la última década. Al aproximarnos, nos dimos cuenta de que miles de piedras basálticas estaban dispuestas en una formación triangular, cuyo ángulo más agudo apuntaba hacia un árbol recién plantado: lo que Beuys denomina una escultura social y que, en términos más tradicionales, podría denominarse arte aplicado. Beuys había realizado un llamamiento a los ciudadanos de Kassel, una lúgubre ciudad de provincia reconstruida en cemento después de su destrucción por los bombardeos de la última guerra, a fin de que plantaran un árbol con cada una de las siete mil «piedras de plantar» que él había colocado allí. El llamamiento, por lo menos al principio, había sido acogido con entusiasmo por sectores populares que, por lo general, no se interesan en las últimas bendiciones del mundo del arte. A Daniel le encantaron las

* Publicado en la revista *Punto de vista*, núm. 29, Buenos Aires, abril de 1987.

piedras y comenzó a subir, bajar y caminar sobre el muro. ¿Esto es arte?, me preguntó al pasar. Le hablé de la política ecológica de Beuys y también de la muerte lenta que amenaza los bosques alemanes a causa de la lluvia ácida. Mientras se movía entre las piedras y me escuchaba más o menos distraído, expuse algunos conceptos simples sobre el arte como producción, la escultura como monumento y antimonumento, el arte para trepar y, por fin, el arte para desvanecer, ya que las piedras, después, desaparecerían a medida que la gente comenzara a plantar los árboles. Más tarde, en el museo, las cosas sucedieron de manera diferente. En la primera sala vimos una columna dorada, en verdad un cilindro de metal totalmente recubierto de hojas doradas (se trataba de una obra de James Lee Byars), y una larga pared también dorada, de Kounellis, con una percha que sostenía un traje y un sombrero. ¿El artista, como un Wu Tao-Tse de los últimos días, habría desaparecido en la pared, metiéndose en su obra y abandonando fuera el traje y el sombrero? Con toda la sugestión que emanaba de la yuxtaposición de la percha, banal, y la preciosidad de esa brillante pared sin aberturas, algo parecía raro: «Am Golde hängt, zum Golde drangt die Postmoderne».

En otra sala, encontramos la mesa espiral de Mario Merz, hecha con vidrio, acero y arenisca, de cuyo parámetro sobresalían tronquitos con apariencia de arbustos. Sin duda, era otro ejemplo del intento de mezclar los materiales duros, típicos del modernismo, con otros más «naturales», en el caso, arena y madera. Tenía connotaciones que evocaban a Stonehenge y al ritual, todo ello domesticado y puesto en escala de living-room. Quise abarcar al mismo tiempo el eclecticismo de materiales de Merz, el eclecticismo nostálgico de la arquitectura posmoderna y el pastiche expresionista de la pintura Neuen Wilden, exhibida en otro edificio de Documenta. Traté, en una palabra, de encontrar un hilo conductor en el laberinto del posmodernismo, y, de repente, las pautas aparecieron con claridad: cuando Daniel trató de tocar la superficie irregular de la obra de Merz, los laterales de las piedras y las planchas de vidrio, un guardián se acercó corriendo y gritando: «¡No toques! ¡Esto es arte!». Poco después, cansado de tanto arte, Daniel quiso sentarse sobre los sólidos cubos de madera de Carl André, pero se lo impidieron porque el arte no está para sentársele encima.

Entonces, nuevamente, el viejo concepto de arte: no tocar, no pisar. El museo era un templo, el artista su profeta, la obra una reliquia objeto de culto: el aura había sido restaurada. Los guardianes, por supuesto, seguían las instrucciones de Rudi Fuchs, organizador de Documenta: «Liberar al arte de las diversas presiones y perversiones sociales que soporta»[1]. Los debates de los últimos quince o veinte años sobre los modos de ver y experimentar el arte moderno, sobre la construcción de las imágenes y los nexos entre arte de vanguardia, iconografía de los medios de comunicación y la publicidad, parecían haber sido barridos: el espacio estaba expedito para un nuevo romanticismo. Todo concuerda demasiado bien con la celebración de la palabra profética de Peter Handke, con el aura de lo «posmoderno», en la escena artística neoyorquina, con la autoestilización del cineasta como autor en *Burden of dreams*, el reciente documental sobre la filmación de *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog. Piénsese en las imágenes finales de *Fitzcarraldo*, esa ópera cantada en un barco, sobre el Amazonas. Los organizadores de Documenta por un momento pensaron ponerle como título a la exposición *Bateau ivre*.

Pero mientras que el vapor deteriorado de Herzog era, en verdad, un *bateau ivre* (una ópera en la selva, un barco atravesando montañas), Kassel era un *bateau ivre* que tendía a ponerse sobrio por su pretenciosidad. Veamos este párrafo extraído de la introducción de Fuchs al catálogo: «Con todo, el artista es uno de los últimos practicantes de una individualidad distintiva». Y, de nuevo, el *Originalton* de Fuchs: «Aquí, entonces, comienza nuestra exposición; aquí está la euforia de Hölderlin, la silenciosa lógica de T. S. Eliot, el inconcluso sueño de Coleridge. Cuando el viajero francés que descubrtó las cataratas del Niágara volvió a Nueva York, ninguno de sus sofisticados amigos quería creer su historia fantástica. Le preguntaron cómo podía probarla. La prueba, respondió, es que las he visto»[2].

Las cataratas del Niágara y Documenta 7: también nosotros las hemos visto antes. La naturaleza como arte, el arte como naturaleza. El aura que Baudelaire perdió en un populoso boulevard ha sido reencontrada y olvidamos a Baudelaire, a Marx y a Benjamin. El gesto es abiertamente antimoderno y antivanguardista. Sin duda, podría argumentarse que, citando a Coleridge, a Eliot y a Hölderlin, Fuchs trata de revivir el dogma modernista, pero sería una más de las nostalgias posmodernas, otro viaje sentimental hacia una época en que el arte era todavía arte. Lo que distingue, en verdad, a esta nostalgia y, en última instancia, la convierte en antimoderna, es la pérdida de ironía, reflexividad y duda, su alegre abandono de toda conciencia crítica, su ostentosa autoconfianza y la puesta en escena de la convicción (visible incluso en la disposición espacial del Fridericianum) de que debe existir un reino de pureza artística, un espacio donde se superen esas «desdichadas presiones y perversiones sociales» que el arte se ha visto obligado a soportar[3].

Esta última senda en la trayectoria del posmodernismo, cor-porizada a mi juicio en Documenta 7, descansa en una total confusión de códigos: es antimoderna y fuertemente ecléctica, pero se viste como para retornar a la tradición moderna; es antivanguardista porque ignora la preocupación, crucial para la vanguardia, acerca de un arte nuevo en una sociedad diferente, pero pretende ser de vanguardia en su presentación de las últimas corrientes; y, en un cierto sentido, es antiposmoderna en su abandono de toda reflexión sobre los problemas planteados por el agotamiento del modernismo, problemas que el arte posmoderno, en sus mejores ejemplos, había tratado de abordar estética e incluso políticamente. Documenta 7 es el perfecto *simulacrum*: eclecticismo fácil, mezclado con amnesia estética e ilusiones de grandeza. Representa el tipo de restauración posmoderna de un modernismo domesticado, que parece ganar terreno en la era de Kohl-Thatcher-Reagan y repite los ataques conservadores a la cultura de los años '60, que ahora han crecido en violencia y cantidad.

EL PROBLEMA

Si esto fuera todo lo que pudiera decirse sobre el posmodernismo, no valdría la pena hablar. Me detendría en este punto para unirme al formidable coro de los que se lamentan por la pérdida de calidad y proclaman la decadencia del arte desde 1960. Trataré, sin embargo, de argumentar de manera diferente. El reciente, fanatismo de los mass media por el posmodernismo en arquitectura y arte ha llevado al fenómeno

a un primer plano, tendiendo a oscurecer una historia larga y compleja. Mucho de lo que sigue se basa en la premisa de que lo que, en un nivel, parece la última chifladura, un espectáculo vacío y publicitario, es parte de una lenta transformación cultural en las sociedades occidentales, un cambio en la sensibilidad, que el término «posmoderno» por el momento describe adecuadamente. La profundidad y naturaleza de tal transformación pueden ser objeto de debate, pero es preciso reconocer que se trata de una transformación. No estoy pensando en la existencia de un paradigma terminado de cambio cultural, social y económico[4], ello sería insostenible.

Pero, en sectores importantes de nuestra cultura se ha producido un cambio notable en la sensibilidad, en las formaciones discursivas y prácticas, que puede caracterizarse como conjunto de supuestos, experiencias y propuestas posmodernos. Lo que todavía debe investigarse es si esta transformación ha producido formas estéticas realmente nuevas o si sólo recicla técnicas y estrategias del mismo modernismo, reinscribiéndolas en un contexto cultural diferente.

Hay, por supuesto, buenas razones para explicar por qué el intento de considerar seriamente lo posmoderno encuentra tantas resistencias. Resulta tentador descartar muchas de las manifestaciones del posmodernismo como engaños perpetrados sobre la avidez del público, por el mercado de arte neoyorquino, en el que se construyen y se hunden los prestigios más rápidamente de lo que los artistas pintan: testigo de ello, la pincelada enloquecida de los nuevos expresionistas. También es fácil detectar que una zona importante de la cultura interarte, mixed-media y de performance, que pareció tan vital, está dando vueltas sobre sí misma y causando la impresión de la eterna renuencia del *déja vu*. Tenemos buenas razones para permanecer escépticos ante el revival del *Gesamtkunstwerk* wagneriano como espectáculo posmoderno en Syberberg o Robert Wilson. El actual culto a Wagner puede en verdad ser fruto de la feliz colusión entre la megalomanía posmoderna y la de un premoderno al borde de la modernidad.

Pero es demasiado sencillo ridiculizar el posmodernismo de la escena artística neoyorquina o de Documenta 7. Un rechazo total nos tornaría ciegos ante el potencial crítico del posmodernismo, que, en mi opinión, también existe, aunque sea difícil identificarlo[5]. La noción de obra de arte como crítica está presente en algunas de las mas reflexivas condenas al posmodernismo, acusado de haber abandonado la actitud crítica que caracterizó al modernismo. Sin embargo, las conocidas ideas sobre el arte critico (*Parteilichkeit* y vanguardismo, *art engagé*, realismo critico, estética de la negatividad, rechazo de la representación, abstracción, reflexividad) han ido perdiendo gran parte de su poder explicativo y normativo en las últimas décadas. Este es precisamente el dilema del arte en la era posmoderna. No obstante, no encuentro razones para rechazar totalmente la idea de un arte crítico. Las presiones para hacerlo no son nuevas: fueron gigantescas desde el romanticismo y, si la posmodernidad hace que sea extremadamente difícil defender la vieja noción del arte como crítica, nos espera la tarea de redefinir las posibilidades de crítica en términos posmodernos en vez de relegarla al olvido. Si se discute al posmodernismo como condición histórica y no sólo como estilo, es posible liberar el momento crítico presente en la posmodernidad misma, agudizar sus filos, que a primera vista parecen romos. Lo que no va más es la apología o la ridiculización. El posmodernismo debe ser rescatado de sus campeones y de sus

detractores. El presente ensayo intenta contribuir en ese sentido.

En grandes zonas del debate sobre la posmodernidad, se ha afirmado una pauta de pensamiento muy convencional. Por un lado se dice que el posmodernismo es una continuación del modernismo, en cuyo caso toda oposición es ociosa; por el otro, se proclama una ruptura radical respecto del modernismo, que luego es evaluada en términos positivos o negativos. La cuestión de la continuidad o la discontinuidad no puede discutirse bien en la prisión de esta dicotomía. Cuestionar la validez de los esquemas dicotómicos de pensamiento ha sido uno de los mayores logros de la reconstrucción derrideana. Pero la noción posestructuralista de una textualidad infinita, en última instancia, invalida toda reflexión histórica significativa sobre periodizaciones más breves que la larga duración de la metafísica de Platón a Heidegger o la expansión de la modernidad desde mediados del siglo XIX hasta el presente. El problema presentado por los esquemas macrohistóricos en relación con el posmodernismo reside en que impiden poner en foco el fenómeno.

Tomaré, como consecuencia, un camino diferente. No trataré de definir al posmodernismo en lo que es. El termino «posmodernismo» nos pone en guardia contra tales pretensiones, en la medida en que plantea al fenómeno como relacional. El modernismo, aquello respecto de lo que rompe el posmodernismo, sigue inscripto en la palabra con la que denominamos nuestro distanciamiento. De tal modo que, conservando el carácter relacional del término, comenzaré por el *Selbstverständis* de lo posmoderno tal como ha conformado a diferentes discursos desde la década del '60. Lo que intento es trazar un mapa en gran escala de lo posmoderno, que incluya varios territorios y donde las diferentes prácticas artísticas y críticas posmodernas encuentren su lugar estético y político. En la trayectoria del posmodernismo norteamericano, marcaré varias fases y direcciones. Mi primer objetivo es subrayar algunas de las situaciones y presiones históricas que han conformado los recientes debates culturales y estéticos, pero que han sido negadas o sistemáticamente ignoradas en la teoría crítica *à la americaine*. Aún ocupándome de aportes en arquitectura, literatura y artes visuales, pondré en primer lugar el foco sobre el discurso crítico acerca de lo posmoderno: el posmodernismo en relación con el modernismo, la vanguardia, el neoconservatismo y el posestructuralismo. Cada una de estas constelaciones representa un nivel distinguible de lo posmoderno y será presentada como tal. Finalmente, algunos datos centrales de la *Begriffsgeschichte* del término se relacionarán con un elenco más amplio de cuestiones surgidas en los debates recientes sobre el modernismo, la modernidad y la vanguardia histórica[6]. En mi opinión, la pregunta crucial es hasta qué punto el modernismo y la vanguardia, como formas de una cultura contestataria, estuvieron conectadas conceptual y prácticamente con la modernización capitalista y/o con el vanguardismo comunista, su hermano gemelo. Espero poder mostrar la dimensión crítica del posmodernismo en su cuestionamiento radical de los presupuestos que urdan a la vanguardia y el modernismo con la mentalidad modernizadora.

EL AGOTAMIENTO DEL MOVIMIENTO MODERNO

Permítaseme comenzar por algunas precisiones sobre la migración y trayectoria del término «posmodernismo». En crítica literaria se puede retroceder hasta

los últimos años de la década del '50, cuando Irving Howe y Harry Levin lo usaron para lamentarse sobre la decadencia del movimiento moderno. Howe y Levin se remitían nostálgicamente a un pasado que les parecía más rico. «Posmodernismo» fue usado por primera vez, con énfasis, por críticos de los '60 como Leslie Fiedler e Ihab Hassan, que, sin embargo, no coincidían acerca de lo que fuera una literatura posmoderna. Recién en los '70, el término se generalizó, referido primero a la arquitectura, luego a la danza, el teatro, la pintura, el cine y la música. Pero, mientras que la ruptura posmoderna era bastante visible en arquitectura y artes visuales, la noción de un corte posmoderno en literatura es más difícil de afirmar. En algún momento de la década del '70, el «posmodernismo», no carente de cierta protección norteamericana, migró hacia Europa vía París y Frankfurt. Kristeva y Lyotard lo recogieron en Francia, Habermas en Alemania. En Estados Unidos, mientras tanto, los críticos comenzaron a discutir el cruce del posmodernismo con el estructuralismo francés en su peculiar versión americana, basados a menudo en el supuesto de que la vanguardia teórica de algún modo debía ser homóloga a la vanguardia en literatura y arte. Cuando se difundía el escepticismo acerca de la existencia de una vanguardia artística, la vitalidad de la teoría, pese a sus muchos enemigos, no era puesta en duda. Incluso hubo quien pensó que las energías culturales que habían animado los movimientos artísticos de los '60, fluían ahora por el cuerpo de la teoría, abandonando la empresa estética. Si tal observación es, en el mejor de los casos, impresionística y bastante injusta con las artes, parece, sin embargo, razonable pensar que con la lógica posmodernista del *big bang* de una expansión irreversible, el laberinto posmoderno se hacía cada vez más impenetrable. A comienzos de la década del '80, la constelación modernismo-posmodernismo en las artes y modernidad-posmodernidad en la teoría social se había convertido en uno de los espacios de mayor beligerancia de la vida intelectual en Occidente. Y el espacio es beligerante precisamente porque hay muchas más cosas en juego que la existencia o inexistencia de un estilo artístico o la corrección de una línea teórica.

En la arquitectura norteamericana puede verse, como en ninguna otra parte, la ruptura con el modernismo. Nada puede estar más lejos de Mies van der Rohe y sus superficies vidriadas funcionales, que el gesto de cita histórica errática que prevalece en tantas de las fachadas posmodernas. Tómese, por ejemplo, el rascacielos de ATyT de Phillip Johnson, articulado en su sección media neoclásica, las columnas romanas en planta baja y el remate Chippendale en lo alto. Una creciente nostalgia por formas de vida pretéritas recorre con fuerza la cultura de las últimas dos décadas. Es tentador desestimar este eclecticismo histórico, propio no sólo de la arquitectura, sino del arte, el cine, la literatura y la cultura de masas más recientes, como equivalente cultural de la nostalgia neoconservadora por el pasado y signo manifiesto de la declinante creatividad del capitalismo tardío. ¿Esta nostalgia por el pasado, esta búsqueda muchas veces expoliadora y ansiosa de tradiciones utilizables, la creciente fascinación frente a culturas premodernas y primitivas, se originan sólo en la perpetua necesidad de las instituciones culturales por lograr espectáculos emocionantes y perfectamente compatibles con el *statu quo?* ¿O quizás expresan también una insatisfacción genuina y legítima respecto de la modernidad y la fe no cuestionada en la perpetua modernización del

arte? En este último caso, en el cual creo, sería bueno preguntarse de qué modo la búsqueda de tradiciones alternativas, emergentes o residuales, puede ser culturalmente productiva al no rendirse ante las presiones del conservatismo que reclama para sí el concepto mismo de tradición. No postulo una defensa de todas las manifestaciones de recuperación posmoderna de las tradiciones, en nombre de su adecuación con el *Zeitgeist*. No deseo que se me malentienda, porque no pienso que el rechazo posmoderno de la estética moderna y su aburrimiento frente a Marx, Freud, Picasso, Brecht, Kafka y Joyce, Schönberg y Stravinsky, sean índices de un progreso cultural importante. Cuando el posmodernismo simplemente se dedica a hundir el modernismo, sólo obedece a las demandas del aparato cultural, para legitimarse como lo radicalmente nuevo, repitiendo los prejuicios filisteos que el modernismo debió enfrentar en su momento.

Pero aún cuando las propuestas posmodernistas no resulten convincentes –tal como aparecen, por ejemplo, en los edificios de Philip Johnson, Michael Graves y otros–, ello no significa que la adhesión ininterrumpida a un conjunto más viejo de propuestas modernistas garantice la emergencia de edificios u obras de arte más convincentes. El reciente intento neoconservador de reimplantar una versión domesticada del modernismo como única verdad válida en nuestro siglo –evidente, por ejemplo, en la exposición de Bechmann en Berlín en 1984 y en muchos artículos de Hilton Kramer en New Criterion– es una estrategia que apunta a enterrar las críticas políticas y estéticas de ciertas formas del modernismo, que se afianzaron desde la década del '60. Pero el problema del modernismo no es sólo que puede integrarse con una ideología artística conservadora. Después de todo, eso sucedío en escala ampliada durante los años '50[7]. El mayor problema hoy diagnosticable es, en mi opinión, la cercanía de muchas formas del modernismo a la mentalidad de la modernización, sea ésta capitalista o comunista. El modernismo, por supuesto, no fue nunca un fenómeno monolítico, sino que incluyó *al mismo tiempo* la euforia modernizadora del futurismo, el constructivismo y la Neue Sachlichkeit, junto con vigorosas críticas a la modernización a través de diversas modalidades modernas de «anticapitalismo romántico»[8]. Me interesa, entonces, no lo que el modernismo fue en realidad, sino más bien cómo se lo percibió retrospectivamente, qué valores y conocimientos vehiculizó y cómo funcionó ideológica y culturalmente después de la segunda guerra. Una imagen definida de modernismo se convirtió en punto de resistencia para el posmodernismo; y esa imagen debe ser reconstruida para comprender la problemática relación posmoderna con la tradición modernista, así como sus pretensiones de diferenciarse de ella.

La arquitectura proporciona los ejemplos más concretos de los temas en debate. La utopía moderna corporeizada en los edificios de la Bauhaus, de Mies, Gropius y Le Corbusier, formaba parte de un esfuerzo heroico, posterior a la primera guerra y la revolución rusa, por reconstruir según nuevas imágenes una Europa devastada, y convertir los edificios en partes vitales de la renovación social. Un nuevo iluminismo exigía diseños racionales para una sociedad racional, pero esta nueva racionalidad estaba recubierta por el fervor utópico que, en última instancia, la reconducía hacia el mito: el mito de la modernización. El vigoroso rechazo del pasado era un componente esencial del movimiento moderno, y de su programa de modernización a través de la estandarización y la racionalización. Es sabido

de que forma la utopía naufragó en sus propias contradicciones internas y frente a la política y la historia[9]. Gropius, Mies y otros debieron exiliarse, Albert Speer ocupó sus lugares en Alemania. Después de 1945, la arquitectura moderna perdió gran parte de su visión social y fue convirtiéndose progresivamente en una arquitectura del poder y la representación. Más que señal y promesa de una nueva vida, los proyectos modernistas se convirtieron en símbolo de alineación y deshumanización, destino que compartieron con la línea de montaje, ese otro agente de lo nuevo que había sido recibido con entusiasmo exuberante, en la década del '20, tanto por el leninismo como por el fordismo.

Charles Jencks, uno de los cronistas más conocidos de la agonía del movimiento moderno y portavoz de la arquitectura posmoderna, fija la derrota simbólica de la arquitectura moderna el 15 de julio de 1972 a las tres y media de la tarde. Ese día y a esa hora se dinamitaban varios bloques de las viviendas Pruitt-Igoe, en San Luis (construidas por Minoru Yamasaki en los años '50) y su destrucción aparecía en todos los periódicos de la tarde. La moderna máquina de vivir, como la había denominado Le Corbusier en el período de euforia tecnológica, se habla vuelto invisible y el experimento modernista aparecía obsoleto. Jencks se esfuerza por diferenciar la primera visión del movimiento moderno respecto de los pecados cometidos en su nombre más tarde. Pero, en términos generales, acuerdo con los que, desde la década del '60, atacaron el modernismo y su oculta dependencia de la metáfora maquinística como modelo primario de todo edificio. Ya es un lugar común en los círculos posmodernistas propagar la reintroducción de dimensiones simbólicas multivalentes, la mezcla de códigos y la reapropiación de tradiciones locales y regionales[10]. Jencks aconseja a los arquitectos mirar hacia dos direcciones simultáneamente: «A los códigos, de cambio lento, presentes en los significados étnicos del vecindario, y a los códigos rápidamente cambiantes de la moda arquitectónica y el profesionalismo»[11]. Tal esquizofrenia es sintomática del momento posmoderno en arquitectura; y podría preguntarse si no es aplicable a todo el movimiento cultural, que tiende cada vez más a privilegiar lo que Bloch llamó *Ungleichzeitigkeiten* (no sincronismos)[12], en detrimento de lo que Adorno, el teórico *par excellence* del modernismo, describió como *der fortgeschrittenste Materialstand der Kunst* (el estado más avanzado del material artístico). Todavía debe debatirse cuándo y dónde tal esquizofrenia posmoderna representa una tensión creativa que produce edificios ambiciosos y logrados, y cuándo se precipita en una mezcla incoherente y arbitraria de estilos. Tampoco debería olvidarse que la mezcla de códigos, la reapropiación de tradiciones regionales y el uso de dimensiones simbólicas diferentes a las de la máquina, no fueron elementos completamente desconocidos por los arquitectos del estilo internacional. Para llegar a su posmodernismo, Jencks debió exacerbar irónicamente las mismas perspectivas de la arquitectura moderna sin cesar.

Uno de los documentos más significativos de la ruptura posmoderna con el dogma moderno es el libro de Robert Venturi, Denise Scott-Brown y Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*. Al releer este libro y los trabajos anteriores de Venturi[13], sorprende la cercanía de las estrategias de Venturi a la sensibilidad pop de aquellos años. Una y otra vez, los autores utilizan, como inspiración para su trabajo, la ruptura pop respecto del canon austero del modernismo pictórico, y la adhesión acrítica

a lo comercial de una cultura consumista. El paisaje de Las Vegas fue para Venturi y su grupo lo que Madison Avenue para Andy Warhol, o las historietas y el western para Leslie Fiedler. La retórica de *Learning from Las Vegas* predica la glorificación del desnudo de afiche y el golpe bajo de la cultura de casino. Irónicamente, Kenneth Frampton lee a Las Vegas como «un verdadero estallido de la fantasia popular»[14]. Me parece gratuito ridiculizar nociones tan peculiares acerca del populismo cultural. Hay algo evidentemente absurdo en afirmaciones de este tipo, aunque es preciso reconocer el poder que ejercieron al hacer estallar los reificados dogmas del modernismo y reabrir un elenco de cuestiones que el evangelio modernista de los '40 y los '50 había obturado: el tema del ornamento y la metáfora en arquitectura, de la figuración y el realismo en pintura, de la narración y la representación en literatura, del cuerpo en música y teatro. En un sentido amplio puede llamarse pop a la escena en la cual se formó un concepto de lo posmoderno. Y, desde el comienzo, las direcciones más significativas del posmodernismo desafiaron la incesante hostilidad modernista hacia la cultura de masas.

POSMODERNISMO EN LA DÉCADA DEL SESENTA: ¿UNA VANGUARDIA AMERICANA?

Quisiera esbozar ahora una diferenciación histórica entre el posmodernismo de los '60 y el de los '70 y '80. El eje de mi argumentación es, en síntesis, el siguiente: el posmodernismo de los '70 y los '80 rechazó y, a la vez, criticó, una cierta versión del modernismo. En contra del modernismo «clásico» codificado en las décadas anteriores, el posmodernismo del '60 trató de revitalizar la herencia de la vanguardia europea, dotándola de una forma americana, en lo que podría llamarse el eje Duchamp-Cage-Warhol. Hacia los '70, este posmodernismo vanguardista de los '60 había agotado su potencial, aunque algunas de sus manifestaciones se prolongaran en la década siguiente. Lo nuevo de los años '70 fue, por un lado, la emergencia de una cultura del eclecticismo, un posmodernismo ampliamente afirmativo que abandonaba todo reclamo crítico, toda negación o transgresión; y, por el otro lado, un posmodernismo alternativo que definía la crítica, resistencia y transgresión del *statu quo* en términos no modernistas ni vanguardistas, más de acuerdo con los cambios políticos de la cultura contemporánea. Me extenderé al respecto.

¿Cuáles eran las connotaciones del término posmodernismo en los '60? De un modo muy general, puede decirse que, desde mediados de la década del '50, la literatura y el arte presenciaron una rebelión protagonizada por una nueva generación de artistas como Rauschenberg y Jaspers Johns, Kerouac, Ginsberg y los beatniks, Burroughs o Barthelme, contra la hegemonía del expresionismo abstracto, la música serial y el modernismo literario «clásico»[15]. Los críticos se unieron muy pronto a esta rebelión de los artistas: Susan Sontag, Leslie Fiedler e Ihab Hassan, de maneras diferentes y en distinto grado, defendieron lo posmoderno. Sontag fue la defensora del camp y la nueva sensibilldad; Fiedler elogió la literatura popular e Ihab Hassan, más próximo a los modernos, postuló una literatura del silencio, intentando mediar entre la «tradición de lo nuevo» y los cambios literarios de posguerra. Por entonces, el modernismo se habla consolidado como canon académico, de los

museos y de las galerías de arte. En ese canon, la escuela neoyorquina de expresionismo abstracto representaba el epítome del largo camino de la modernidad, comenzado en París en 1850 y que desembocaba inexorablemente en Nueva York (la victoria americana en el campo de la cultura siguió a las victorias bélicas de la segunda guerra). Hacia 1960, artistas y críticos compartían la sensación de que las cosas estaban cambiando. La ruptura posmoderna con el pasado era vivida como una pérdida: las pretensiones, del arte y de la literatura, de transmitir valores y verdades humanas parecían agotadas, la fe en el poder constitutivo de la imaginación moderna se mostraba engañosa. O era percibida como el último paso hacia una liberación total del instinto y de la conciencia, un paso hacia la aldea global de McLuhan, el nuevo edén de la perversidad polimórfica, el Paraíso Ya, como el Living Theater lo proclamaba sobre sus escenarios. Por eso, críticos como Gerald Graff identificaron bien dos tendencias de la cultura posmoderna de los '60: la tensión apocalíptica y desesperada y la celebración visionaria, que conjuntamente habían existido en el modernismo[16]. Aunque esto es verdad, no toma en consideración un punto importante. La ira de los posmodernistas se dirigía no tanto contra el modernismo como tal, sino contra una imagen austera del modernismo «clásico», tal como lo practicaban el New Criticism y otros custodios de la cultura moderna. Tal perspectiva, que evita la falsa dicotomía entre continuidad y discontinuidad, es propuesta en un ensayo retrospectivo de John Barth. En «The Literature of Replenishment», publicado en 1980 en *The Atlantic*, Barth critica su propio ensayo de 1968, «The Literature of Exhaustion» que, en su momento, pareció colocarse, en la perspectiva apocalíptica. Barth dice que ese primer ensayo abordaba «el real agotamiento no del lenguaje o la literatura sino de la estética y del modernismo clásico»[17], y continúa refiriéndose a los textos de Beckett y *Pálido fuego* de Nabokov como últimos portentos modernistas, diferentes de las obras posmodernistas de escritores como Italo Calvino y Gabriel García Márquez, Críticos culturales como Daniel Bell, por otro lado, afirman simplemente que el posmodernismo de los '60 fue «la culminación lógica de las intenciones modernistas»[18], punto de vista que reescribe la melancólica observación de Lionel Trilling sobre los manifestantes que, en 1960, practicaban modernismo callejero. El tema, aquí, es que jamás se consideró que el modernismo «clásico» pudiera encontrar un lugar adecuado en la calle; que su función alternativa fue reemplazada en los '60 por una muy diferente cultura de la confrontación en la calle y en las obras artísticas; y que esta cultura de la confrontación transformó las nociones ideológicas heredadas acerca del estilo, la forma y la creatividad, la autonomía artística y la imaginación, a las que por entonces el modernismo había sucumbido. Críticos como Bell y Graff juzgaron la rebelión de fin de los años '50 y comienzos de los '60 como una continuidad con la flexión nihilista y anarquista del modernismo; más que como una rebeldía posmoderna contra el modernismo clásico, la interpretaron como una profusión de impulsos modernistas integrados en la vida cotidiana. Y, de algún modo, tenían razón, excepto en que este «éxito» del modernismo alteraba fundamentalmente los términos en los que podía percibirse la cultura moderna. De nuevo, lo que quiero señalar aquí es que la rebelión de los '60 no fue nunca un rechazo del modernismo *per se*, sino una revuelta contra la versión del modernismo que había sido domesticada, entrando a formar parte del consenso liberal-conservador, convirtiéndose, incluso, en arma de propaganda en el arsenal cultural y político de

un anticomunismo de guerra fría. El modernismo contra el que se rebelaban los artistas ya no era percibido como una cultura alternativa. Ya no se oponía a una clase dominante ni a su visión del mundo y había perdido su pureza programática contaminándose con la industria cultural. Dicho de otro modo, la rebelión surgía precisamente del éxito del modernismo: del hecho de que, en Estados Unidos, Alemania y Francia, el modernismo se había pervertido, convirtiéndose en una modalidad afirmativa de la cultura.

Me gustaría demostrar que la visión global por la cual los años '60 forman parte del movimiento moderno, que se extiende desde Manet y Baudelaire, si no desde el romanticismo, hasta el presente, no está en condiciones de captar los rasgos específicamente americanos del posmodernismo. No en vano el término adquirió su connotación enfática en los Estados Unidos y no en Europa. Incluso diría que no podría haber sido inventado en Europa, donde, por muchas razones, entonces, hubiera carecido de sentido. Alemania Occidental se ocupaba por esos años de redescubrir a sus propios modernos, proscritos y quemados en el Tercer Reich. Lo que sucede en Alemania en los '60 es un cambio importante de un conjunto de modernos a otro: de Benn, Kafka y Thomas Mann a Brecht, los expresionistas de izquierda y los escritores políticos de los años '20, de Heidegger y Jaspers a Adorno y Benjamin, de Schönberg y Webern a Eisler, de Kirchner y Beckmann a Grosz y Heartfield. Se trataba de una búsqueda de tradiciones alternativas dentro de la modernidad, dirigida en contra de las versiones despolitizadas, pero políticas, del modernismo, que habían constituido parte importante de la legitimación cultural durante la restauración de Adenauer. En la década del '50, los mitos de los «dorados años veinte», la «revolución conservadora» y el *Angst* existencialista contribuyeron a obturar las realidades del pasado fascista. Desde las profundidades de la barbarie y las ruinas de las ciudades, Alemania Occidental trataba de reivindicar para sí una modernidad civilizada y encontrar una identidad cultural a tono con el modernismo internacional, que ayudara a olvidar una Alemania depredadora y paria en el mundo moderno. En este contexto, ni las variaciones del modernismo en los '50, ni la lucha, en los '60, por una cultura alternativa, democrática y socialista, podían haber sido interpretadas como *posmodernas*. La noción misma de posmodernidad surgió en Alemania en los últimos años de la década del '70 y no en relación con la cultura de los '60, sino vinculada a los cambios en arquitectura, o en el contexto de los nuevos movimientos sociales y su crítica radical de la modernidad[19].

También en Francia, los años '60 fueron un período de vuelta al modernismo más que de su superación, aunque por razones diferentes a las de Alemania, que expondré en la última parte dedicada al posestructuralismo. En la vida intelectual francesa, el término «posmodernismo» no circulaba en los años '60 y todavía hoy no significa una ruptura importante con el modernismo, como en el caso norteamericano.

Quisiera ahora esbozar las cuatro características fundamentales de la fase temprana del posmodernismo, que indican una continuidad con las tradiciones internacionales de lo moderno, pero que, al mismo tiempo (y eso me parece señalable), configuran al posmodernismo americano como movimiento *sui generis*[20].

En primer lugar, el posmodernismo de los '60 se caracterizaba por una imaginación temporal dotada de un poderoso sentido de futuro y de nuevas fronteras, de ruptura y discontinuidad, de crisis y conflicto generacional, una imaginación que

podía recordar los movimientos europeos de vanguardia como Dadá y el surrealismo, más que los del modernismo «clásico». El revival de Duchamp como padre del posmodernismo de los '60 no es, claro está, un accidente histórico. Y, sin embargo, la constelación histórica en la que se configura este posmodernismo de los '60 (de Bahía de Cochinos al movimiento por los derechos civiles, la insurgencia universitaria, el movimiento por la paz y la contracultura) convierte a esta vanguardia en algo específicamente americano, aún cuando su vocabulario, sus técnicas y formas estéticas no fueran radicalmente nuevos.

En segundo lugar, la fase temprana del posmodernismo incluía un ataque iconoclasta a lo que Peter Bürger define teóricamente como «la institución artística». Mediante ese termino, Búrger se refiere, en primer lugar, a las modalidades según las que se percibe la función del arte en la sociedad y, en segundo, a las formas en que se produce, distribuye y consume el arte. En *Theory of the Avant-garde*, Bürger afirma que el mayor objetivo de las vanguardias históricas europeas (Dadá, el primer surrealismo, las vanguardias rusas posrevolucionarias)[21] fue destruir o transformar la institución burguesa del arte y su ideología acerca de la autonomía. La perspectiva de Bürger frente a la cuestión del arte como institución en la sociedad burguesa incluye la diferenciación correcta entre modernismo y vanguardia que, en nuestro caso, podría contribuir a ubicar las vanguardias americanas de los '60. Según Bürger, la vanguardia europea fue, básicamente, una ofensiva contra la elevación del gran arte y su separación de la vida, tal como se presentaba en el esteticismo decimonónico y su rechazo del realismo. Afirma que la vanguardia intentó reintegrar el arte en la vida o, para usar una fórmula hegeliano-marxista, sumir el arte en la vida; considera esta reintegración como la ruptura más importante respecto de las tradiciones estéticas del siglo XIX. La perspectiva de Bürger aplicada al debate americano nos permite distinguir diferentes estadios y proyectos dentro de la trayectoria moderna. La acostumbrada igualación de vanguardia y modernismo no puede ser sostenida. Opuesto a la intención vanguardista de subsumir el arte en la vida, el modernismo siempre respetó nociones más tradicionales sobre la autonomía del arte, sobre la construcción del sentido y de la forma (no importa cuán indecidible o ambiguo fuera el sentido) y sobre el estatuto especial de lo estético[22]. El aporte políticamente importante de Bürger, para mi posición respecto de los '60, es el siguiente: la ofensiva iconoclasta de las vanguardias históricas a las instituciones culturales y las formas tradicionales de representación supone una sociedad en la cual el gran arte juega un rol esencial en la legitimación de la hegemonía o, dicho en términos más neutrales, una sociedad donde el arte apoya al *establishment* cultural y sus pretensiones de saber estético. Las vanguardias lograron demistificar y debilitar el discurso legitimante del gran arte en la sociedad europea. Los diversos modernismos de este siglo, por otro lado, han conservado o restaurado versiones acerca del gran arte, tarea que, ciertamente, fue allanada por el fracaso, quizás inevitable, de las vanguardias históricas en integrar arte y vida. Sin embargo, afirmaría que fue especialmente el radicalismo de la vanguardia, dirigido contra la institucionalización del arte como discurso de la hegemonía, lo que se constituyó en fuente de energía e inspiración para los posmodernistas americanos de los años '60. Quizás, por primera vez en la historia de la cultura americana, la rebelión vanguardista contra el gran arte, sus

tradiciones y su función hegemónica, adquirió significado político. El gran arte, en los años '50, se había institucionalizado en el museo, la galería, el concierto, el disco y los libros de bolsillo. El modernismo entraba en este espacio, a través de las reproducciones masivas de la industria cultural. En la era Kennedy, la cultura alta comenzó a adquirir funciones de representación política, con las visitas de Robert Frost, Pablo Casals, Malraux y Stravinsky a la Casa Blanca. La ironía de este proceso reside en que cuando por primera vez los Estados Unidos poseían algo que se asemejaba a un arte institucional, en sentido fuerte, este lugar lo ocupaba el modernismo, precisamente aquella forma artística cuyo objetivo había radicado siempre en la resistencia a la institucionalización. Bajo las estrategias del happening, del pop, del arte psicodélico, del rock pesado, del teatro alternativo en las calles, el posmodernismo de los '60 intentó reconstruir el *ethos* alternativo que había vigorizado el arte moderno en sus primeras etapas, al parecer en curso de desaparición. El «éxito» de la vanguardia pop, que por otra parte habla surgido de la publicidad, la convirtió de inmediato en algo valioso para la industria cultural donde se sumergió mucho más de lo que hubiera podido hacerlo cualquier vanguardia europea. Pero, pese a esta cooptación a través del mercado, la vanguardia pop conservó cierto filo, por su proximidad con la cultura de confrontación de los '60[23]. Aunque debilitada en su potencial y en su eficacia, la ofensiva contra el arte como institución significó también una ofensiva contra las instituciones sociales hegemónicas. Las violentas batallas sobre si el pop era o no arte refuerzan esta perspectiva.

En tercer lugar, muchos de los primeros defensores del posmodernismo compartían el optimismo tecnológico que caracterizó a segmentos de las vanguardias de los años '20. Lo que el cine y la fotografía habían representado para Vertov y Tretyakov, Brecht, Heartfield y Benjamin, lo representaron la televisión, el video y la computadora para los profetas de una estética tecnológica en los '60. La escatología cibernética y tecnocrática de McLuhan y el elogio de Hassan a la «infinita dispersión de los medios masivos» y «la computadora como sustituto de la conciencia» combinaban bien con las visiones eufóricas sobre una sociedad posindustrial. Aún comparándolo con el exuberante optimismo tecnológico de los «'20, es sorprendente descubrir cuán acríticamente la tecnología de los medios y el paradigma cibernético fueron adoptados tanto por conservadores, liberales e izquierdistas[24].

El entusiasmo ante los nuevos medios se vincula con el cuarto rasgo del primer posmodernismo. El intento vigoroso y acrítico de validar la cultura popular como desafío al canon del gran arte, tradicional o moderno. Esta tendencia «populosa» de los '60, con su celebración del rock y la música folk, de las imágenes presentes en la vida cotidiana y las múltiples formas de la literatura popular, encontró sustentó en el contexto de una contracultura donde se propugnaba un abandono total de la anterior tradición norteamericana, que había sido crítica frente a la cultura de masas. La fascinación del prefijo «pos» en el ensayo de Leslie Fiedler sobre los «nuevos mutantes», produjo embriaguez y entusiasmo[25]. Lo posmoderno anunciaba un mundo «posblanco», «posmacho», «poshumanista» y «pospuritano». Es fácil darse cuenta de que todos los adjetivos usados por Fiedler apuntan contra el dogma modernista y las nociones establecidas sobre la Civilización Occidental. La estética camp de Susan Sontag tuvo más o menos el mismo efecto. Aunque me-

nos populosa, era igualmente hostil al modernismo «clásico». Una curiosa contradicción atraviesa estos argumentos. El populismo de Fiedler repite precisamente la oposición entre gran arte y cultura de masas que, en las perspectivas de Clement Greenberg y Adorno, era uno de los pilares del dogma modernista que Fiedler se propone destruir. Fiedler, simplemente, cambia de bando y valida lo popular al tiempo que desprecia lo culto como «elitista». Y, sin embargo, el proyecto de Fiedler de cruzar la frontera y cerrar el abismo entre gran arte y cultura de masas, así como su crítica a lo que más tarde se denominará «eurocentrismo» y «logocentrismo», son un hito importante para los subsiguientes desarrollos del posmodernismo. La nueva relación creativa entre gran arte y ciertas formas de la cultura de masas es, en mi opinión, una de las diferencias mayores entre el modernismo «clásico» y el arte o la literatura de los '70 y los '80, tanto en Europa como en los Estados Unidos. Y, precisamente, la afirmación de las culturas de minorías y su emergencia en la conciencia pública ha afectado la confianza modernista en la separación entre gran arte y cultura baja; tal segregación rigurosa carece de sentido *en el interior* de una cultura de minorías que ha existido siempre fuera del espacio dominante de la gran cultura.

En conclusión, diría que, desde una perspectiva norteamericana, el posmodernismo de los '60 presenta algunos rasgos de una vanguardia autentica, aunque sean tan diferentes las situaciones políticas americana y de Berlín o Moscú en la segunda década de este siglo, cuando se forjó la tenue y efímera alianza entre vanguardias políticas y estéticas. Por razones históricas, el *ethos* del vanguardismo artístico como iconoclasta, como desafío al estatuto ontológico del arte en la sociedad moderna, como proyecto de una vida diferente, todavía no estaba agotado en los Estados Unidos de 1960. En cambio, desde una perspectiva europea, parecía el juego final de la vanguardia histórica, más que una ruptura y un avance hacia nuevas fronteras. Pero quisiera agregar que, desde mi punto de vista, el posmodernismo americano de los '60 fue, al mismo tiempo, una vanguardia americana y el juego final del vanguardismo internacional. Y es realmente importante que la historia cultural analice tales *Ungleichzeitigkeiten* relacionándolas con constelaciones y contextos nacionales específicos. La idea de que la cultura de la modernidad es esencialmente internacional -sus ejes desplazándose en el tiempo y el espacio, desde París a fin del siglo XIX a Moscú y Berlín en 1920 ó Nueva York en 1940- está ligada a una teleología del arte moderno cuyo subtexto no dicho es la ideología de la modernización. En la era posmoderna, esta teleología y esta ideología son problematizadas no tanto en su potencial descriptivo del pasado, sino en sus pretensiones normativas.

EL POSMODERNISMO DE LAS DÉCADAS DEL '70 Y '80

De algún modo, lo que hasta ahora he diseñado es la prehistoria del posmodernismo. En realidad, el término posmodernismo empezó a circular en 1970, y el lenguaje usado en los '60 para hablar de arte, literatura o arquitectura provenía, previsiblemente, de la retórica vanguardista y la ideología de la modernización. Los cambios culturales de la década del '70, no obstante, son tan diferentes que exigen una descripción aparte. Una de esas diferencias profundas es la

rápida disolución de la retórica vanguardista, de modo que hoy resulta posible hablar de una cultura genuinamente posmoderna y posvanguardista. Los elementos alternativos y críticos en la noción de posmodernismo sólo pueden ser captados por completo si se consideran los últimos años de la década del '50 como el punto de partida de un registro de lo posmoderno. Si el foco se coloca sólo sobre los '70, es difícil percibir este momento alternativo, precisamente porque hay un cambio en la trayectoria del posmodernismo que puede ubicarse en algún punto de las líneas de falla entre los '60 y los '70.

A mediados de la década del '70, algunos presupuestos teóricos de los años anteriores habían desaparecido o se habían transformado. Se había perdido la tensión hacia una «rebelión futurista» (Fiedler). Los gestos iconoclastas del pop, el rock y la vanguardia sexual parecían exhaustos a causa de su creciente comercialización, que los privaba de un estatuto vanguardista. El anterior optimismo tecnológico, mediático y de cultura popular, se había rendido frente a posiciones criticas más sobrias: la televisión vista como polución y no como panacea. En los años de Watergate y de la agonía en Vietnam, de la crisis del petróleo y las sombrías predicciones del Club de Roma, parecía muy difícil sostener la confianza y la exuberancia de los '60. Los movimientos de izquierda, contracultural y antibélico, comenzaron a ser denunciados como aberraciones de la historia norteamericana. Era fácil percibir que los '60 habían concluido. Pero es más complicado describir la escena cultural emergente, mucho más amorfa y dispersa que en el período anterior. Podemos empezar por comprobar que las batallas contra las presiones normativas del modernismo «clásico» hablan tenido éxito, quizás demasiado éxito. Mientras que la cultura de los '60 todavía podía ser descrita en términos de una secuencia lógica de estilos (pop, cinético, minimalista, conceptual) o en términos de la oposición moderna arte/no arte, tales instrumentos conceptuales perdían efectividad frente a los años '70.

La situación en los '70 parece caracterizarse por una máxima dispersión y diseminación de las prácticas artísticas, que trabajan sobre las ruinas del edificio moderno, sacándole ideas, saqueando su léxico y agregándole imágenes y motivos azarosamente elegidos a partir de culturas premodernas y no modernas, así como de la cultura de masas. No se abolieron, en realidad, todos los estilos modernos, sino que, como lo fraseó un crítico, «éstos continúan teniendo una suerte de vida a medias en la cultura de masas»[26], en la publicidad, el diseño de las cubiertas de discos, de muebles y bienes cotidianos, en las ilustraciones de la ciencia ficción, las vidrieras, etc. Otro modo de decir esto sería que las técnicas, formas e imágenes modernistas o de vanguardia están ahora guardadas en la memoria cibernética de nuestra cultura, listas para el uso. Pero la misma memoria también almacena el arte premoderno y los códigos, géneros e imágenes de las culturas populares y de la cultura de masas. Queda por investigar hasta que punto esta enorme capacidad de almacenamiento y procesamiento de la información afecta a los artistas y su obra. Pero algo parece evidente: la línea firme que separaba al modernismo «clásico» de la cultura de masas no es relevante para la sensibilidad crítica y artística posmoderna.

La exigencia categorial de segregación neta entre «alto» y «bajo» ha perdido su poder de persuasión y, en consecuencia, estamos en mejores condiciones para entender las presiones políticas y las contingencias históricas que dieron forma a

las posiciones clásicas, del modernismo. En mi opinión, el primer momento de lo que denomine la línea firme de división puede situarse en la era de Stalin y Hitler, cuando la amenaza de un control totalitario sobre toda la cultura forjó un elenco de estrategias defensivas para proteger a la alta cultura en general y no sólo al modernismo. Así, críticos conservadores como Ortega y Gasset afirmaban que la alta cultura debía ser protegida de la «rebelión de las masas». Y críticos de izquierda, como Adorno, insistían en que el arte verdadero es el que resiste su incorporación a la industria cultural capitalista, definida como la administración global de la cultura desde arriba. Incluso Lukács, el critico de izquierda *par excellence* del modernismo, desarrolló su teoría del gran realismo burgués no al unísono, sino enfrentado con el dogma zdanovista del realismo socialista y su mortal práctica de la censura.

No es una coincidencia que la codificación occidental del modernismo como canon del siglo XX tuviera lugar en las décadas del '40 y '50, inmediatamente antes y durante la guerra fría. No reduzco las grandes obras del modernismo, a través de una simple crítica ideológica de su función, a un dispositivo dentro de las estrategias culturales de la guerra fría. Quiero decir, más bien, que la era de Hitler, Stalin y la guerra fría produjeron versiones del modernismo, tales como las de Clement Greenberg y Adorno[27], cuyas categorías estéticas no pueden ser totalmente escindidas de las presiones de ese período. Y es en este sentido, según creo, que la lógica del modernismo esgrimida por esos críticos ha llegado a ser un callejón sin salida, al postularse como rígida prescripción estética, tanto para la producción artística como para la evaluación crítica. Cuando la confrontación entre «mal» realismo socialista y «buen» arte del mundo libre comenzó a perder su peso ideológico, en la era de la *détente*, toda la relación entre modernismo y cultura de masas, así como el problema del realismo, pudo comenzar a frasearse de manera menos reificada. Este tópico surgió en los '60, por ejemplo en el pop art y las varias formas de literatura documental, pero sólo en los '70, se generalizó la actitud de los artistas que tomaban materiales y formas del universo cultural popular o de los *mass media*, trabajándolos con estrategias modernistas o vanguardistas. El nuevo cine alemán representa esta tendencia, en especial los filmes de Rainer Werner Fassbinder, cuyo éxito en Estados Unidos podría explicarse precisamente en estos términos. Tampoco me parece una coincidencia que la diversidad de la cultura de masas fuera reconocida y analizada por los críticos que estaban tratando de apartarse del dogma moderno, que consideraba monolíticamente a toda la cultura de masas como Kitsch, psicológicamente regresivo y destructor de almas. Las posibilidades de la mezcla experimental de la cultura de masas y el modernismo pareció prometedora y produjo algunas de las más exitosas obras de arte y literatura de los '70. Innecesario es decir que también protagonizó fracasos.

Especialmente el arte, el cine, la escritura y la crítica hechos por mujeres y artistas pertenecientes a minorías, con su recuperación de tradiciones ocultas o mutiladas, su empeño en explorar las formas de la subjetividad basadas en el sexo o la raza y su negación a verse incluidos en canonizaciones estandarizadas, agregaron una nueva dimensión a la crítica del modernismo clásico y contribuyeron a la emergencia de formas de cultura alternativa. Por este camino, hemos logrado descubrir la relación imaginaria del modernismo con el arte africano y oriental, como un nexo

profundamente problemático; y también comenzamos a percibir la literatura latinoamericana sin tener necesariamente que elogiarla por logros modernistas que sus escritores habrían aprendido naturalmente en París. La crítica feminista ha iluminado de manera renovada el canon modernista. Sin sucumbir a un esencialismo femenino, que es uno de los costados más problemáticos del feminismo, se descubrieron las determinaciones y obsesiones masculinas del futurismo italiano, el vorticismo, el constructivismo ruso, la Neue Sachlichkeit o el surrealismo, que antes estaban obturadas. Los escritos de Marie Louise Fielsser e Ingeborg Bachmann, la pintura de Frida Kahlo, sin estas intervenciones sólo hubieran sido conocidos por un puñado de especialistas. Estas nuevas perspectivas, por supuesto, pueden ser interpretadas de muchos modos, y el debate sobre el sistema de sexos y la sexualidad, la autoría femenina y la masculina y la crítica de la lectura en literatura, aún no ha terminado, mientras que sus consecuencias en la construcción de una nueva imagen del modernismo todavía no han sido elaboradas.

A la luz de estos desarrollos, es desconcertante que la crítica feminista se haya abstenido de participar ampliamente en el debate sobre el posmodernismo, al considerarlo no pertinente a sus preocupaciones básicas. El hecho de que hasta ahora hayan sido críticos hombres los que encararon el problema de la modernidad-posmodernidad, sin embargo, no significa que no concierna a las mujeres. Diría –y en este punto mi acuerdo con Craig Owens[28] es total– que el arte, la literatura y la crítica femeninas son una parte importante de la cultura posmoderna de los '70 y los '80, y demuestran la vitalidad de esa cultura. En verdad, existe también la sospecha de que el giro conservador de estos años tenga algo que ver con la emergencia socialmente significativa de varias formas de «otredad» en la esfera cultural, que son percibidas, en conjunto, como amenaza a la estabilidad del canon y la tradición. Los intentos actuales de restaurar una versión 1950 del modernismo clásico apuntan en esa dirección. Y, en este contexto, la cuestión del neoconservatismo es políticamente central en el debate acerca de la posmodernidad.

Tanto en los Estados Unidos como en Europa, el fin de los '60 asistió a la difusión del neoconservatismo y a la emergencia de una nueva constelación caracterizada por los términos posmodernismo y neoconservatismo. Aunque su relación no fue nunca del todo expuesta, la izquierda los consideró mutuamente compatibles e incluso idénticos, argumentando que el posmodernismo era un arte afirmativo que podía coexistir pacíficamente con el neoconservatismo cultural y político. Hasta hace muy poco, la cuestión de lo posmoderno no era encarada seriamente por la izquierda[29], sin mencionar a los tradicionalistas de la academia o el museo para quienes no hay nada nuevo bajo el sol desde la aparición del modernismo. La ironía de izquierda respecto del posmodernismo formaba sistema con su crítica orgullosa y dogmática de los impulsos contraculturales de la década del '60. Durante gran parte de la década siguiente, los rumores de los '60 eran, para la izquierda, un pasatiempo, aunque Daniel Bell los considerara su evangelio.

En la actualidad, no hay duda de que gran parte de lo que fue considerado posmodernismo en los '70 era, en verdad, afirmativo, no crítico, y, especialmente en literatura, muy parecido al modernismo que tan abiertamente repudiaba. Pero no todo era afirmativo, y descartar al posmodernismo como síntoma de la cultura capitalista en su etapa de declinación es reduccionista, ahistórico y demasiado

parecido al ataque lukacsiano contra el modernismo. ¿Es posible hacer distinciones tan netas como para sostener, todavía hoy, que el modernismo es la única forma válida del «realismo»[30] de este siglo, el único arte adecuado a la *condition moderne*, reservando, al mismo tiempo, los mismos epítetos (inferior, decadente, patológico) para el posmodernismo? ¿No es curioso que muchos de los críticos que mantienen esta diferenciación sean los primeros en aclarar que en el modernismo está todo y que no hay nada nuevo en el posmodernismo?

Para no ser los Lukács de la actualidad y oponer un «buen» modernismo a un «mal» posmodernismo, deberíamos tratar de rescatar a lo posmoderno de su colusión con el neoconservatismo, allí donde esta operación parezca posible. Deberíamos también reflexionar sobre si el posmodernismo no encierra contradicciones productivas y un potencial oposicional y crítico. Si lo posmoderno es una condición histórica y cultural (no importa cuán incipiente), entonces, las prácticas y estrategias oposicionales deberían ser ubicadas *en el interior* del posmodernismo, claro que no en sus fachadas relucientes, pero tampoco en un hipotético ghetto de arte «progresivo» y «correcto». Así como Marx analizó dialécticamente la cultura de la modernidad en sus dos aspectos, progresivo y destructivo[31], la cultura de la posmodernidad debería ser captada en sus logros y sus pérdidas, en sus promesas y sus perversiones. Podría ser una característica de lo posmoderno el hecho de que la relación entre progreso y destrucción de formas culturales, entre tradición y modernidad ya no puede ser hoy entendida como lo hizo Marx en el alba de la cultura moderna.

Fue, naturalmente, Jürgen Häbermas quien, por primera vez, planteó el problema de la relación del posmodernismo con el neoconservatismo de un modo teórica e históricamente complejo. Es curioso que el efecto de las tesis de Habermas, que identificaban lo posmoderno con diversas formas de neoconservatismo, reforzara los estereotipos de izquierda en lugar de fisurarlos. En la conferencia pronunciada en la entrega del Premio Adorno[32], que se ha convertido en un punto central del debate, Habermas criticó a la vez al conservatismo (viejo, neo y joven) y al posmodernismo por no responder a las exigencias culturales en el capitalismo tardío, ni a los éxitos y fracasos del modernismo. Significativamente, la noción habermasiana de modernidad (la modernidad que desea ver continuada y completada) está purificada de los impulsos nihilistas y anarquistas del modernismo, del mismo modo que sus oponentes, por ejemplo Lyotard[33], están decididos a borrar del posmodernismo estético todo rastro de modernidad ilustrada que provenga del siglo XVIII, precisamente allí donde Habermas encuentra una base para pensar la noción de cultura moderna. Más que resumir una vez más las diferencias teóricas entre Habermas y Lyotard -tarea que Martin Jay ha realizado admirablemente en un artículo sobre «Habermas and Modernism»[34]– quisiera señalar la importancia del contexto alemán para las reflexiones de Habermas, importancia que a menudo queda ocluida en el debate norteamericano, dado que Habermas mismo se refiere a ella sólo de paso.

El ataque habermasiano a los conservatismos posmodernos tuvo lugar en la *Tendenzwede* de mediados de los '70, esa ola conservadora que afectó a varias naciones occidentales. Podríamos citar análisis del neoconservatismo americano sin tener siquiera que desarrollar el tema de que las estrategias neoconservadoras,

en orden a reimplantar una hegemonía cultural y borrar los efectos de los '60 en la vida política y cultural, son muy parecidas a las de Alemania Federal. Pero las contingencias nacionales de los argumentos habermasianos son igualmente importantes. Escribía en el momento final de un importante desarrollo de la vida política y cultural alemana, que comenzaba a aplacarse en los '70, produciendo desilusiones tanto respecto de las esperanzas utópicas como de las promesas concretas de los procesos de 1968 y 1969. En contra de un cinismo creciente, que luego fue brillantemente diagnosticado y criticado en *Kritik der zynischen Vernunft*, por Peter Sloterdijk, como «falsa conciencia ilustrada»[35], Habermas trata de rescatar el potencial emancipatorio de la razón fluminista, especialmente en contra de quienes están dispuestos a confundir razón y dominación, en la confianza de que al abandonar la razón nos liberaremos de la dominación. Todo el proyecto habermasiano de una teoría social crítica se mueve en torno de la defensa de una modernidad iluminada, que no es idéntica al modernismo estético de la crítica y la historia del arte. Se encara directamente con el conservatismo político (neo o viejo) y con lo que percibe, de manera no diferente a la de Adorno, como la irracionalidad cultural de un esteticismo posnietzscheano, corporizado en el surrealismo y en gran parte de la teoría francesa contemporánea. La defensa de la ilustración es, en Alemania, un intento de fracturar a la reacción de derecha.

Durante la década del '70, Habermas observó de qué modo el arte y la literatura alemanas abandonaban los compromisos políticos explícitos de la década anterior (muchas veces mentada, en Alemania, como «segunda Ilustración»); de qué modo la autobiografía y los *Erfahrungstexte* reemplazaban los experimentos documentales en narrativa y teatro; cómo la poesía y el arte políticos cedían el paso a una nueva subjetividad, un nuevo romanticismo y una nueva mitología; de qué modo una nueva generación de estudiantes y jóvenes intelectuales se aburrían de la teoría, la política de izquierda y las ciencias sociales, prefiriendo acudir a las revelaciones de la etnología y el mito. Aunque Habermas no se refiera directamente al arte y la literatura de los '70 –con excepción de las últimas obras de Peter Weiss, que son en sí mismas, excepcionales– no parece arriesgado concluir que interpreta este cambio cultural a la luz de la *Tendenzwede* política. Quizás su caracterización de Foucault y Derrida cómo jóvenes conservadores sea tanto una respuesta a los desarrollos culturales en Alemania como a los teóricos franceses mismos. Tal hipótesis podría basarse en el hecho de que, desde fines de los '70, algunas formas de la teoría francesa influyeron mucho en las subculturas de Berlín y Frankfurt. sobre la generación más joven que se habla alejado de la teoría política construida en Alemania.

Habermas sólo debía dar un pequeño paso para concluir que el arte posmoderno y la posvanguardia se adaptaban demasiado bien a las diferentes formas de conservatismo, predicando el abandono del proyecto emancipatorio de la modernidad.

Habermas se preguntaba: ¿de qué manera se relacionan el posmodernismo y el modernismo tardío? ¿Cómo se vinculan el conservatismo político, el eclecticismo y el pluralismo cultural, la tradición, la modernidad y la antimodernidad en la cultura occidental contemporánea? ¿Hasta qué punto la formación cultural y social de los '70 puede ser caracterizada como posmoderna? Y, más aún, ¿en qué medida es el posmodernismo una rebelión contra la razón y el Iluminismo, y

cuándo tales rebeliones se convierten en reaccionarias? Esta última pregunta aparece, sin duda, cargada con el peso de la historia alemana reciente. Comparativamente, las perspectivas americanas usables sobre el posmodernismo quedan, muy a menudo, completamente vinculadas a cuestiones de estilo y de poética; las pocas veces que se mencionan teorías sobre la sociedad posindustrial, se lo hace recordando que cualquier forma de pensamiento marxista o neomarxista es sencillamente obsoleta. El debate norteamericano incluye, esquemáticamente, tres posiciones. El posmodernismo es descartado como engaño, al tiempo en que se sigue sosteniendo al modernismo como verdad universal, punto de vista que refleja opiniones de los años '50. O el modernismo es condenado por su elitismo y el posmodernismo alabado por su populismo, perspectiva propia de los '60. O, finalmente, la proposición típica de los '70 de que «todo vale», que representa la cínica versión del consumidor capitalista de que «nada anda», pero que, por lo menos, reconoce que tampoco funcionan las viejas dicotomías. No es necesario agregar que ninguna de estas posiciones alcanzaron el nivel de los interrogantes habermasianos.

Sin embargo, hay problemas, no tanto en las preguntas suscitadas por Habermas, como en algunas de las respuestas que propone. Así, su ofensiva contra Foucault y Derrida fue respondida con fuego graneado desde los cuarteles posestructuralistas, donde se invirtió la acusación y Habermas fue tachado de conservador. En este punto, el debate se redujo muy rápido a una pregunta tonta: «Espejito, espejito del vestidor, ¿quién de nosotros es el menos conservador?», y, sin embargo, la batalla de «los frankfurters contra las french fries» como alguna vez dijo Rainer Nägele, es interesante porque ilumina dos versiones completamente diferentes de la modernidad. La visión francesa comienza con Nietzsche y Mallarmé, vecina, por lo tanto, con lo que la crítica describe con el rótulo de modernismo. La modernidad para los franceses es, en primer lugar, aunque no de manera exclusiva, una cuestión estética vinculada con las energías producidas por la destrucción consciente del lenguaje y de otras formas de representación. Para Habermas, en cambio, la modernidad se remonta a las mejores tradiciones del Iluminismo, a las que él trata de rescatar y reinscribir en el discurso filosófico actual bajo nuevas modalidades. En esto, Habermas se diferencia por completo de la generación anterior de la escuela de Frankfurt, de Adorno y Horkheimeir quienes, en *Dialéctica de la Ilustración*, desarrollaron una perspectiva sobre la modernidad mucho más próxima a la teoría francesa que a Habermas. Pero, aunque Adorno y Horkheimer juzgaron al Iluminismo de manera mucho más pesimista que Habermas[36], mantuvieron en pie una noción sustantiva de razón y subjetividad, abandonadas por la mayor parte de la teoría francesa. Es probable que, en el contexto del discurso francés, se identifique simplemente al Iluminismo con la historia de terror y cárcel que va desde los jacobinos, vía los *métarécits* de Hegel y Marx, hasta el gulag. Creo que Habermas rechaza este punto, juzgándolo correctamente como limitado y, desde una perspectiva política, peligroso. Auschwitz, en verdad, no fue resultado de un exceso de razón Iluminista -aunque estuviera organizado como una perfecta y racional fábrica de muerte- sino de un antiluminismo violento, una afectividad antimoderna, que explotó a la modernidad para sus propios fines. Al mismo tiempo, la caracterización de Habermas de la visión francesa posnietzscheana de la *modernité*, como sólo antimoderna o, lo que

da lo mismo, posmoderna, implica un juicio demasiado estrecho sobre la modernidad, por lo menos en lo que concierne a la estética

En el barullo de la ofensiva habermasiana a los posestructuralistas franceses, los neoconservadores europeos y norteamericanos fueron olvidados; por eso me parece que tenemos que considerar lo que éstos dicen sobre el posmodernismo. La respuesta es bastante simple y directa: lo rechazan y piensan que es peligroso. Dos ejemplos: Daniel Bell, cuyo libro sobre la sociedad posindustrial ha sido profusamente citado por los defensores del posmodernismo como portador de pruebas sociológicas, niega al posmodernismo considerándolo una peligrosa popularización de la estética modernista. El modernismo según Bell tiene como único objetivo el placer estético, la gratificación inmediata y la intensidad de la experiencia, que promueven hedonismo y anarquismo. Esta versión torcida del modernismo aparece bajo la maldición de los «terribles» años '60 y no puede compatibilizarse del todo con el modernismo austero de Kafka, Schönberg o T.S.Eliot. De todos modos, Bell ve al modernismo como algo parecido a depósitos sociales de basura química que, durante los '60, comenzaron a desbordar contaminando el tronco central de la cultura y polucionándolo hasta su misma médula. En última instancia, afirma Bell en *Las contradicciones culturales del capitalismo,* el modernismo y el posmodernismo son ambos responsables de la crisis capitalista contemporánea[37]. ¿Bell, un posmodernista? Por supuesto que no en el sentido estético, porque, en verdad, comparte con Habermas el rechazo a la tendencia nihlista y esteticista de la cultura moderna-posmoderna. Pero, en sentido político amplio, Habermas puede tener razón. Porque la crítica de Bell a la cultura capitalista contemporánea está impulsada por una visión de la sociedad en la cual los valores y las normas de la vida cotidiana no sean infectados por el modernismo estético, una sociedad que, en el esquema de Bell, podría llamarse posmoderna. De todas formas, tales reflexiones sobre el neoconservadurismo como forma de un posmodernismo antiprogresivo y antiliberal, no son lo que deseo considerar, porque la fuerza del campo estético posmoderno impide que un neoconservador ni siquiera sueñe en identificar su proyecto como posmoderno.

Por el contrario, los neoconservadores culturales aparecen como los últimos campeones del modernismo. Así en el editorial del primer número de *The New Criterion* y en el artículo que lo acompaña, titulado «Postmodern: Art and Culture in the 1980s»[38], Hilton Kramer rechaza lo posmoderno y lo contrapone a una nostálgica propuesta de restaurar las exigencias modernas de calidad. Al margen de las diferencias entre Bell y Kramer, su posición respecto del posmodernismo es idéntica. En la cultura de los '70 sólo perciben la pérdida de calidad, la disolución de la imaginación, la decadencia de los patrones de valor, el triunfo del nihilismo. Pero la historia del arte no está en su agenda. Su agenda es política. Bell afirma que el posmodernismo mina la estructura social, porque afecta el sistema de recompensas psíquico-motivacionales que la sustenta»[39]. Kramer ataca la politización de la cultura que, en su opinión, los '70 habrían heredado de los '60, como «un asalto insidioso al espíritu». Y como Rudi Fuchs y Documenta, quiere encerrar al arte en el armario de la autonomía y la seriedad «alta», donde está destinada a defender el nuevo órgano de la verdad. Hilton Kramer, ¿posmodernista? No. Habermas se equivocó al trazar un nexo entre posmodernismo y neoconservatismo, aunque, nuevamente, la situación es más compleja de lo que parece. Para Habermas,

modernidad significa crítica, iluminismo y emancipación humana y no está dispuesto a cuestionar su impulso político, porque hacerlo implicaría terminar para siempre con una política de izquierda. Por el contrario, la defensa neoconservadora, realizada por Hilton Kramer, del modernismo, por la que se lo priva de su filo contestatario podría aparecer como posmoderna, en el sentido de antimoderna. Lo que está en juego no es, en absoluto, si los clásicos del modernismo son o no grandes obras de arte. Sólo un tonto diría que no lo son. Pero surge un problema cuando su grandeza está jugada como modelo insuperable y utilizada para ahogar toda producción artística contemporánea. Cuando eso ocurre, el modernismo está al servicio del resentimiento antimoderno, figura del discurso que tiene una larga historia en las múltiples *querelles des anciens et des modernes*.

El único punto en el cual Habermas puede estar seguro de la aprobación neoconservadora, reside en su ofensiva contra Foucault y Derrida. Dicha aprobación, de todos modos, reposa sobre la seguridad de que Foucault y Derrida no sean vinculados al conservatismo. Y, sin embargo, Habermas no estaba equivocado al vincular la problemática posmoderrna con el posestructuralismo. Más o menos desde el fin de los '70, los debates sobre el posmodernismo estético y la critica posestructuralista se han cruzado, en Estados Unidos. La incesante hostilidad neoconservadora tanto hacia el posestructuralismo como hacia el posmodernismo no prueban esto, pero es ciertamente sugerente. Así, el numero de febrero de 1974 de *The New Criterion* contiene un informe de Hilton Kramer sobre la convención de los cien años de la Modern Language Association, realizada en diciembre en Nueva York, cuyo polémico título es «The MLA Centennial Follies». El principal blanco es precisamente el posestructuralismo francés y su traducción norteamericana. Pero el punto no es la calidad o la ausencia de calidad en las ponencias de la convención. Una vez más, la cuestión es política. Deconstrucción, crítica feminista, crítica marxista entran en el montón de los extranjeros indeseables, que han subvertido la vida intelectual norteamericana a través de las instituciones académicas. Leyendo a Kramer, podría creerse que se acerca un Apocalipsis cultural y nadie se sorprendería si Kramer comienza a reclamar la imposición de una cuota para las importaciones de teorías foráneas.

¿Qué puede concluirse, entonces, de estas escaramuzas ideológicas para una descripción del posmodernismo? En primer lugar, que Habermas tuvo y no tuvo razón acerca de la alianza de conservatismo y posmodernismo: para resolverlo es necesario identificar si lo que está en discusión es la versión política neoconservadora de una sociedad posmoderna liberada de toda subversión estética (es decir hedonista, ya sea moderna o posmoderna) o si se trata de poner el eje en la estética moderna propiamente dicha. En segundo lugar, Habermas y los neoconservadores tienen razón cuando insisten en que el posmodernismo no es tanto una cuestión de estilo como una cuestión política y cultural en sentido amplio. El lamento neoconservador acerca de la politización de la cultura desde los años '60 sólo logra ser irónico en este contexto, en la medida en que ellos mismos tienen una concepción política de la cultura. En tercer lugar, los neoconservadores no se equivocan al señalar continuidades entre la cultura oposicional de los '60 y la de los '70. Pero su fijación obsesiva en los años '60, que tratan de expulsar de los libros de historia, los enceguece ante las diferencias y la novedad de la escena cultural de los '70. Y, en cuarto lugar, la ofensiva de Habermas contra el

posestructuralismo y los neoconservadores norteamericanos plantea la cuestión sobre la actitud a tomar frente a la fascinante trama de posestructuralismo y posmodernismo, fenómeno mucho más relevante en los Estados Unidos que en Francia. Retomaré ahora esta cuestión al analizar el discurso crítico del posmodernismo norteamericano en las décadas del '70 y el '80.

POSESTRUCTURALISMO: ¿MODERNO O POSMODERNO?

La hostilidad neoconservadora hacia el posmodernismo y el posestructuralismo es insuficiente para establecer un vínculo sustantivo entre ambos; incluso la dificultad de establecerlo puede ser mayor de lo que aparece a primera vista. Desde los últimos años de la década del '70, emergió, ciertamente, un consenso acerca de que así como el posmodernismo representaría la «vanguardia» actual en el arte, el posestructuralismo sería su equivalente en la «teoría/crítica»[40]. Tal paralelo se apoya en las teorías y prácticas de la textualidad y la intertextualidad, que tornan más borroso el límite entre texto crítico y literario; desde este punto de vista, no es extraño que los nombres de los *maitres à penser* franceses se repitan con sorprendente regularidad en el discurso sobre lo posmoderno[41]. En un nivel de superficie, el paralelo parece obvio. Tal como el arte y la literatura posmodernas han ocupado el lugar del modernismo, en tanto tendencias más importantes de nuestra época, así la crítica posestructuralista ha superado los logros de su gran predecesor, el New Criticism. Y tal como los New Critics, según cuenta la historia, defendieron el modernismo, el posestructuralismo –como una de las más vitales fuerzas de la vida intelectual en los '70– debe aliarse con el arte y la literatura de su época, es decir: el posmodernismo[42]. En realidad, esta línea de razonamiento, prevaleciente aunque no siempre explícita, nos da un primer dato acerca de qué modo el posmodernismo todavía vive a la sombra de los modernos. Ya que no hay razón teórica ni histórica para convertir el sincronismo del New Criticism con el modernismo clásico en norma o dogma. La mera simultaneidad de formaciones discursivas artísticas o críticas no significa *per se* que éstas deban superponerse, a menos que los límites entre ambas sean intencionalmente cruzados, como sucede en la literatura modernista y posmodernista y en el discurso posestructuralista.

Y sin embargo, aunque el posmodernismo y el posestructuralismo norteamericanos se superpongan y mezclen, están muy lejos de ser idénticos y ni siquiera homólogos. No pongo en duda que el discurso teórico de los '70 causó un impacto profundo sobre la obra de gran número de artistas tanto en Europa como en los Estados Unidos. Lo que sí parece discutible es el modo según el cual este impacto es definido, automáticamente en el caso de los Estados Unidos, como posmoderno y, en consecuencia, absorbido dentro de la órbita del discurso crítico que subraya las rupturas radicales y la discontinuidad. En realidad, tanto en Francia como en Estados Unidos, el posestructuralismo está mucho más cerca del modernismo de lo que habitualmente admiten los defensores del posmodernismo. La distancia que existe entre el discurso del New Criticism y el posestructuralismo (constelación ésta que es pertinente en los Estados Unidos, pero no en Francia) no es igual a la que separa modernismo y posmodernismo. En mi opinión, el posestructuralismo es, en primer lugar, un discurso de y sobre el modernismo[43], y si queremos descubrir lo posmoderno en el

posestructuralismo, deberá buscarse en las modalidades según las que diferentes formas de posestructuralismo abrieron nuevas problemáticas ante el modernismo, reinscribiéndolo en las formaciones discursivas de nuestra época.

Quisiera agregar algo más sobre la idea de que el posestructuralismo puede ser percibido como teoría del modernismo. Me limitaré aquí a algunos puntos relacionados con mi análisis de la constelación modernismo-posmodernismo de los '60 y '70; principalmente en lo que concierne al esteticismo y la cultura de masas, a la subjetividad y a los sexos.

Si es verdad que la posmodernidad es una condición histórica suficientemente diferenciada de la modernidad, es sorprendente comprobar con qué profundidad el discurso crítico posestructuralista –con sus obsesiones con la escritura, la alegoría, la retórica y su desplazamiento de la revolución poética a la estética– está hundido en esa misma tradición moderna a la que, por lo menos desde la perspectiva americana, superaría. Una y otra vez, los escritores y críticos posestructuralistas norteamericanos privilegian la innovación estética y el experimento; apuestan a la autorreflexividad no del autor-sujeto sino del texto; excluyen a la vida, la realidad, la historia y la sociedad de la obra de arte y de su recepción, y construyen una nueva autonomía, basada sobre la prístina noción de textualidad, un nuevo arte por el arte, que parece el único posible después del fracaso del compromiso. La perspectiva de que el sujeto se constituye en el lenguaje y de que nada existe fuera del texto, privilegia a la estética y la lingüística, a las que el esteticismo promovió siempre para fundar sus pretensiones imperiales. La lista de «no va más» (realismo, representación, subjetividad, historia, etc.) es tan larga en el posestructuralismo como lo fue en el modernismo, y muy parecida.

Varios ensayos recientes han denunciado la domesticación norteamericana del posestructuralismo francés[44]. Me parece insuficiente declamar que, en la transferencia a los Estados Unidos de la teoría francesa, esta perdió el filo que tenía en Francia. Aún en Francia, las implicaciones políticas de ciertas formas de posestructuralismo son objeto de un álgido debate[45]. No sólo las presiones institucionales de la crítica literaria norteamericana despolitizaron a la teoría francesa; la tendencia esteticista *dentro* del posestructuralismo le abrió camino a su particular recepción americana. No es casual que el corpus políticamente más débil de la escritura francesa (Derrida y el último Barthes) haya sido privilegiado en los departamentos de literatura de Estados Unidos, en detrimento de proyectos más tensionados políticamente, como los de Foucault, Baudrillard, Kristeva y Lyotard. Pero incluso en la teoría francesa más autoconsciente desde el punto de vista político, la tradición del esteticismo moderno –mediada por una lectura selectiva de Nietzsche– es una presencia tan poderosa que la noción de una ruptura radical entre lo moderno y lo posmoderno no tiene mucho sentido. Sorprende además que, pese a las diferencias apreciables entre los varios proyectos posestructuralistas, ninguna aparece sostenida, de manera sustancial, por obras de arte posmodernistas. Casi nunca se refieren a obras posmodernistas. Este dato, en sí mismo, no debilita el poder de la teoría. Pero se produce una especie de doblaje fallido allí donde el lenguaje posestructuralista no se sincroniza con los movimientos de los labios del cuerpo posmoderno. No hay duda de que el centro del escenario de la teoría crítica está ocupado por los modernistas «clásicos»:

Flaubert, Proust y Bataille, en Barthes; Nietzsche y Heidegger, Mallarmé y Artaud, en Derrida; Nietzsche, Magritte y Bataille, en Foucault; Mallarmé, Lautréamont, Joyce y Artaud, en Kristeva; Freud, en Lacan; Brecht, en Althusser y Macherey y así *ad infinitum*. Los enemigos todavía son el realismo y la representación, la cultura de masas y la estandarización, la gramática, la comunicación y las presiones, hipotéticamente todopoderosas, del Estado moderno.

Me parece que deberíamos comenzar a considerar la idea de que más que proporcionar una *teoría de la posmodernidad* y un análisis de la cultura contemporánea, la teoría francesa nos propone, en primer lugar, una *arqueología de la modernidad*, una teoría del modernismo en su época de agotamiento. Es como si el potencial creador del modernismo hubiera migrado a la teoría y alcanzado plena autoconciencia en el texto posestructuralista: la lechuza de Minerva abre sus alas a la caída de la tarde. El posestructuralismo proporciona una teoría del modernismo caracterizado como *Nachträglichkeit*, tanto en el sentido histórico como psicoanalítico. Pese a sus nexos con la tradición esteticista del modernismo, practica una lectura de éste sustancialmente distinta de la realizada por los New Critics, por Adorno y por Greenberg. Ya no se trata del modernismo de «la hora de la angustia», el modernismo torturado y ascético de Kafka, el modernismo de la negatividad y la alienación, la ambigüedad y la abstracción, el modernismo de la obra cerrada. Se trata, más bien, de un modernismo juguetón en sus transgresiones, que teje infinitamente la trama textual, un modernismo confiado en su rechazo de la representación y la realidad, en su negación del sujeto, la historia y el sujeto de la historia; un modernismo dogmático en su refutación de la presencia y en su interminable elogio de la falta y la ausencia, de los desplazamientos y las huellas que engendran, hipotéticamente, no angustia, sino, en términos de Barthes, *jouissance, bliss*, goce[46].

Pero, si el posestructuralismo puede ser visto como el *revenant* del modernismo bajo el manto de la teoría, entonces es esto precisamente lo que lo hace posmoderno. Se trata de un posmodernismo que se produce no como rechazo del modernismo. El dilema del modernismo residió en su incapacidad, pese a sus buenas intenciones, de armar una crítica eficaz de la modernización burguesa. El destino de las vanguardias históricas prueba de qué modo el arte moderno, incluso cuando se aventuraba más allá del arte por el arte, terminaba retrocediendo hacia el reinado de lo estético. Así, el gesto posestructuralista, en la medida en que abandonó toda pretensión de crítica que supere los juegos de lenguaje, o la dimensión epistemológica y estética, parece por lo menos plausible y lógico. En verdad, libera al arte y la literatura de su carga de responsabilidades –cambiar la vida, la sociedad, el mundo– que provocaron el naufragio de las vanguardias, aunque continuaron vivas, en Francia, durante los años '50 y '60, corporizadas en Jean Paul Sartre. Así considerado, el posestructuralismo parece concluir el destino del proyecto moderno, que, aún en los casos en que se limitara a la esfera estética, mantuvo siempre la ambición de redimir a la vida moderna a través de la cultura. En el corazón de la condición posmoderna está la idea de que tales visiones hoy son insostenibles; y ello debilitaría el intento posestructuralista de recuperar el modernismo estético hacia fines del siglo XX. De todos modos, algo suena a falso cuando el posestructuralismo se presenta, como sucede en los Estados Unidos, como la última «vanguardia» de la crítica, asumiendo irónicamente, en una *Selbstvertändnis* institucional, una postura teleológica cuya crítica ya ha realizado.

Pero aún donde esta pretensión de vanguardismo académico no sea el tema, podemos preguntamos si la autolimitación, teóricamente fundada, de ceñirse al lenguaje y la textualidad, no ha sido un precio demasiado alto; y si esta autolimitación (con todo lo que implica) no es la causa de que el modernismo posestructuralista parezca una atrofia del viejo esteticismo más que su transformación innovadora. Y digo atrofia, porque el esteticismo de fin de siglo europeo todavía esperaba fundar un reino de la belleza, opuesto a lo que percibía como las vulgaridades de la vida burguesa, un paraíso artificial totalmente hostil a las políticas oficiales y al chauvinismo conocido en Alemania como *Hurrapatrtottsmus*. Esta función alternativa y oposicional del esteticismo, sin embargo, no pudo mantenerse cuando el capitalismo absorbió lo estético bajo una forma mercantil en el diseño, la publicidad y el packaging. En la era de la estética-mercancía, el esteticismo es cuestionable tanto en su poder alternativo como en sus tácticas de hibernación. Insistir en la función opositiva de la *écriture* y la ruptura de los códigos lingüísticos en un momento en que cualquier publicidad baraja estrategias domesticadas del vanguardismo y el modernismo, me parece repetir la sobreestimación de la función transformadora del arte en la sociedad, que es el rasgo del viejo modernismo. A menos que la *écriture* sea practicada como un juego de cuentas de vidrio en un aislamiento feliz, resignado o cínico respecto de la esfera que los no iniciados siguen llamando realidad.

Considérese el último Roland Barthes[47]. *El placer del texto* se ha convertido en una fórmula canónica del posmodernismo para muchos críticos americanos, que prefieren olvidar que, hace veinte años, Susan Sontag había proclamado una erótica del arte destinada a reemplazar el rígido programa de la interpretación académica. Sean cuales sean las diferencias entre la *jouissance* de Barthes y la erótica de Sontag (las rigideces del New Criticism y del estructuralismo son sus respectivos *Feindbilder*), el gesto de Sontag, en ese momento, era bastante radical, precisamente porque insistía en la presencia y en la experiencia sensual de los hechos culturales; también porque afectaba un código social legitimado cuyos valores fundantes eran la objetividad, la distancia, la frialdad y la ironía; y porque inauguraba la huida de los elevados horizontes de la alta cultura hacia las fronteras del pop y el camp.

Barthes, por su parte, se ubica en la seguridad de la alta cultura y el canon modernista, manteniéndose equidistante de la derecha reaccionaria, que promueve placeres antiintelectuales y el placer del intelectualismo, y de la izquierda aburrida que se inclina por el saber, el compromiso, el combate y el desdén del hedonismo. La izquierda pudo haber olvidado, como dice Barthes, los cigarros de Marx y Brecht[48]. Pero, aunque los cigarros sean significativos del hedonismo, Barthes se olvida de la inmersión constante y consciente de Brecht en la cultura popular y de masas. La distinción muy antibrechtiana entre *plaisir* y *jouissance*, que Barthes hace y deshace[49], reitera uno de los tópicos más gastados de la estética moderna y de la cultura burguesa en sentido amplio: existen los bajos placeres de la *canaille*, por ejemplo la cultura de masas; y la *nouvelle cuisine* del placer del texto y de la *jouissance*. Barthes mismo describe la *jouissance* como «práctica de mandarines»[50], como un retiro consciente; y se refiere a la cultura de masas con los términos mis simplificadores, tales como «pequeño burgués». De este modo la *jouissance* depende de la adopción de una perspectiva tradicional sobré la cultura de masas, compartida con la derecha y la izquierda, que Barthes rechaza al unísono.

Esto se hace aun más explícito cuando llegamos al siguiente pasaje de *El placer del texto:* «La forma bastarda de la cultura de masas es una repetición humillada: contenidos, esquemas ideológicos, contradicciones borrosas se repiten, cambiando las formas superficiales: nuevos libros, nuevos programas, nuevas películas, nuevos objetos, pero siempre el mismo significado»[51]. Palabra por palabra, tales afirmaciones fueron escritas por Adorno en los años '40. Pero en el caso de Adorno, todo el mundo concuerda en que se trata de una teoría del modernismo y no del posmodernismo. ¿O no? Dado el voraz eclecticismo del posmodernismo, últimamente se ha puesto de moda incluir a Adorno y Benjamin en el canon posmodernista *avant la lettre*, en verdad un sorprendente caso de textos que se escriben a sí mismos sin la interferencia de ninguna conciencia histórica. Y sin embargo, la proximidad de ciertas posiciones barthesianas básicas con estética modernista tornaría plausible tal correlación. Pero en ese caso, quizás valga la pena dejar de hablar de posmoderno por completo y considerar la escritura de Barthes como realmente es: una teoría del modernismo que logra liberarse de la carga de desilusión política posterior a 1968, convirtiendo esa bosta en *jouissance* estética. La melancólica ciencia de la Teoría Crítica ha sido milagrosamente transformada en un gay saber, aunque siga siendo, en verdad, una teoría de la literatura moderna.

Barthes y sus fans norteamericanos rechazan abiertamente el concepto moderno de negatividad, reemplazándolo por juego, placer, *jouissance*, es decir con formas críticas afirmativas. Pero la distinción misma entre la *jouissance* provocada por el texto moderno o «escribible» y el mero placer emergente del «texto que llena, contiene, euforiza»[52], reintroduce, por la ventana, la división conocida entre alta y baja cultura y la correspondiente valoración constitutiva del modernismo clásico. La negatividad de la estética de Adorno se fundaba en las perversiones espirituales y sensuales de la cultura de masas y en su ininterrumpida hostilidad frente a una sociedad que necesitaba tales perversiones para reproducirse. La eufórica apropiación norteamericana de la *jouissance* barthesiana se funda en la ignorancia de tales problemas y en el disfrute, similar al de los actuales yuppies, de los placeres del *connoisseur* ilustrado y su nobleza textual. Esta puede ser una de las razones por las que Barthes ha triunfado en la academia de la era Reagan, como el hijo amado que por fin abandonó su viejo radicalismo y vuelve a entregarse a los más refinados placeres de la vida, quiero decir, del texto[53]. Pero los problemas con las teorías del modernismo negativo no se resuelven deslizándose desde la angustia y la alienación hacia la felicidad de la *jouissance*. Ese deslizamiento empequeñece las experiencias de la modernidad, articuladas en el arte y la literatura modernas; queda preso en el paradigma modernista, porque se limita a invertirlo; agrega muy poco al conocimiento de la posmodernidad.

Así como las distinciones teóricas de Barthes entre placer y *jouissance*, el texto legible y el escribible, permanecen dentro de la órbita de la estética moderna, también los conceptos posestructuralistas acerca de la autoría y la subjetividad reiteran oposiciones conocidas por el modernismo. Sólo haré unos pocos comentarios al respecto.

Refiriéndose a Flaubert y al texto escribible, es decir moderno, Barthes dice: «Él (Flaubert) no cierra el juego de códigos (o sólo lo cierra parcialmente), de modo que (y ésta es sin duda la prueba de la escritura) *nunca se sabe si es responsable de lo que escribe* (si hay un sujeto *detrás* del lenguaje); porque el ser de la escritura (el

significado del trabajo que la constituye) reside en impedir que nunca pueda responderse a la pregunta *¿quién está escribiendo?*»[54]. Una similar denegación de la autoridad subjetiva puede encontrarse en Foucault, quien termina su influyente ensayo sobre «¿Qué es un autor?» con la pregunta retórica «¿Qué importa quién habla?». El foucaultiano «murmullo de la indiferencia»[55] afecta tanto al sujeto hablante como al que escribe, y su posición se carga de fuerza polémica con la afirmación ampliamente antihumanista, heredada del estructuralismo, sobre la «muerte del sujeto». Nada de esto supera demasiado la crítica modernista de las categorizaciones románticas o idealistas tradicionales de autor, autenticidad, originalidad, intencionalidad, subjetividad autocentrada e identidad individual. Yo, como posmoderno que ha atravesado el purgatorio moderno, preguntaría cosas diferentes. ¿La «muerte del sujeto/autor» no está unida, por simple inversión, a la ideología que glorifica invariablemente al artista como genio, ya sea por razones de mercado, por convicción o por costumbre? ¿La modernización capitalista misma no ha fragmentado y disuelto la subjetividad y el autor burgueses, de modo que atacar estas nociones se vuelve un movimiento quijotesco? Y, por último, el posestructuralismo, cuando niega por completo al sujeto, ¿no está boicoteando la posibilidad de desafiar una *ideología del sujeto* (blanco, varón, de capas medias) y de desarrollar nociones diferentes y alternativas de subjetividad?

Negar validez a las preguntas sobre quién escribe o quién habla no es una posición radical en 1984. Simplemente duplica, en el nivel de la estética y la teoría, lo que el capitalismo como sistema de relaciones de cambio produce en la vida cotidiana: la negación de la subjetividad en su mismo proceso de constitución. El posestructuralismo, entonces, ataca la apariencia de la cultura capitalista –el individualismo en sentido amplio– pero no capta su esencia; como el modernismo, está más sincronizado que opuesto a los reales procesos de modernización.

Los posmodernos han reconocido este dilema. Enfrentan la letanía modernista sobre la muerte del sujeto, abriendo caminos hacia nuevas teorías y prácticas de habla, escritura y acción de los sujetos[56]. La pregunta acerca de cómo los códigos, textos, imágenes y otros artefactos culturales constituyen la subjetividad, se plantea como pregunta histórica. Y hablar de subjetividad ya no entraña el estigma de caer en la trampa de la ideología burguesa o pequeñoburguesa; el discurso de la subjetividad se ha liberado de las amarras del individualismo burgués. No es casual que interrogantes sobre la subjetividad y la autoría vuelvan, vengadores, en el texto posmoderno. Después de todo, sí que importa quién está hablando.

En resumen, nos encontramos frente a la paradoja de que el corpus teórico del modernismo y el posmodernismo, desarrollado en Francia desde los anos '60, ha pasado a ser, en Estados Unidos, la base de la teoría posmoderna. En cierto sentido, este pasaje es lógico. Las lecturas posestructuralistas del modernismo son tan nuevas y sugerentes que pueden ser consideradas como una superación de la vieja percepción del modernismo; por este camino la crítica posestructuralista norteamericana se rinde ante las verdaderas presiones de lo posmoderno. Pero, frente a cualquier conjunción fácil de posestructuralismo y posmodernismo, debería insistirse sobre la no identidad básica de ambos fenómenos. También en América, el posestructuralismo proporciona una teoría del modernismo y no una teoría de lo posmoderno.

En cuanto a los teóricos franceses en particular, se refieren poco al posmodernismo. La condición posmoderna de Lyotard es una excepción[57]. Lo que los franceses analizan es el texto moderno y la modernidad. En el caso en que hablen de lo posmoderno, como sucede con Lyotard y Kristeva[58], el problema parece haberles sido propuesto por sus amigos americanos, y su discusión casi inmediatamente tiende a volverse hacia las dimensiones estéticas de lo moderno. Para Kristeva, la cuestión del posmodernismo reside en cómo puede escribirse en el siglo XX y cómo puede hablarse sobre esta escritura. Afirma que «esa literatura se escribe a sí misma más o menos conscientemente para expandir lo significable y, en consecuencia, la esfera humana»[59], A partir de la fórmula batailleana de la escritura como experiencia de los límites, considera la gran escritura desde Mallarmé y Joyce, Artaud y Burroughs como «la exploración de típicas relaciones imaginarias, como la relación con la madre, a través del aspecto más radical y problemático de esta relación, el lenguaje»[60]. Kristeva realiza una aproximación nueva y fascinante a la literatura moderna, concebida como intervención política. Pero no da demasiadas pistas para trabajar sobre las diferencias entre modernidad y posmodernidad. Por eso, no puede sorprender que Kristeva todavía comparta con Barthes y los teóricos clásicos del modernismo una común aversión a los medio cuya función, afirma, es colectivizar todos los sistemas de signos, uniformando a la sociedad contemporánea.

Lyotard, que como Kristeva y a diferencia de los deconstruccionistas es un pensador político, define lo posmoderno en su ensayo «Answering the Question: What is Postmodernism?», como un estadio recurrente dentro del modernismo. Retoma la teoría kantiana de lo sublime en tanto teoría de lo no representable, esencial a la literatura y el arte modernos. Su interés en rechazar la representación es grande y se vincula al terror y el totalitarismo, enfrentados con su programa de experimentación radical en el arte. A primera vista, la vuelta a Kant parece plausible en el sentido de que la autonomta kantiana de lo estético y la noción de «placer desinteresado» están en el inicio de la estética moderna; en ese cruce esencial donde se diferencian las esferas, que ha sido tan importante de Weber a Habermas. Y sin embargo, el retorno a lo sublime kantiano olvida que la fascinación del siglo XVIII con lo sublime del universo expresa justamente un deseo de totalidad y representación del cual Lyotard se horroriza y crítica permanentemente en la obra de Habermas[61]. Quizás el texto de Lyotard dice aquí más de lo que desea. Si, históricamente, la noción de sublime alberga un secreto deseo de totalidad, entonces lo sublime de Lyotard, quizás, pueda ser leído como un intento de totalizar la esfera estética, fusionándola con todas las otras esferas de la vida, y de este modo borrar las diferenciaciones entre lo estético y el mundo de vida, sobre las cuales había insistido Kant. De todos modos, no es casual que los primeros modernos alemanes, los románticos de Jena, construyeran sus estrategias estéticas fragmentarias justamente sobre un rechazo de lo sublime que, para ellos, se había convertido en signo de la falsedad de la adaptación burguesa a la cultura absolutista. Aún hoy, lo sublime no ha perdido sus lazos con el terror, al cual, según la lectura de Lyotard, se opondría. ¿Qué sería más sublime e irrepresentable que el holocausto nuclear, con la bomba como último significante? Pero, al margen de la cuestión sobre si lo sublime es o no una categoría estética adecuada para la teorización del arte contemporáneo, queda claro, en el

ensayo de Lyotard, que lo posmoderno como fenómeno estético no se diferencia de lo moderno. La diferenciación histórica esencial, propuesta por Lyotard, es entre los *métarécits* de la liberación (en la tradición francesa de modernidad ilustrada) y la totalidad (en la tradición hegeliano-marxista alemana), por un lado, y el discurso experimental moderno basado en los juegos de lenguaje, por el otro. La modernidad ilustrada y sus presumibles consecuencias se enfrentan con la estética del modernismo. Lo irónico, como lo señaló Jameson[62], es que el compromiso de Lyotard con la experimentación radical, políticamente, «está muy cerca de la concepción acerca de la naturaleza revolucionaria del modernismo clásico, que Habermas heredó de la escuela de Frankfurt».

Sin duda, existen razones históricas e intelectuales específicas en la resistencia francesa a reconocer al posmodernismo como problema histórico de fines del siglo XX. Al mismo tiempo, la fuerza de la relectura francesa del modernismo se conformó bajo las presiones de los años '60 y '70, sugiriendo, en consecuencia, muchas preguntas claves sobre la cultura dé nuestra época. Sin embargo, poco ha hecho para explicar la emergente cultura posmoderna, y es ciega frente a muchos de los mejores proyectos artísticos de la actualidad. La teoría francesa de los '60 y '70 ofreció emocionantes fuegos de artificio que fulminaron un sector importante de la trayectoria moderna, pero, como sucede con los fuegos de artificio, se han apagado. Este punto de vista es sostenido nada menos que por Foucault quien, a fines de los '70, criticó su temprana fascinación con el lenguaje y la epistemología, en tanto proyecto demasiado limitado: «La incesante teortización de la escritura que presenciamos en la década del '60 fue, sin duda, un canto de cisne»[63]. El canto de cisne del modernismo, pero, como tal, también un momento de la posmodernidad. La perspectiva de Foucault del movimiento intelectual de los '60 como canto de cisne se acerca mas a la verdad que su versión norteamericana, en los años '70, como última vanguardia.

¿DÓNDE EL POSMODERNISMO?

Todavía está por escribirse la historia cultural de los años '70 y los diferentes posmodernismos artísticos, literarios, cinematográficos, arquitectónicos, del video, del ballet y de la música, deberán ser considerados separadamente y en detalle. Sólo pretendo ofrecer un marco a los efectos de vincular algunos cambios políticos y culturales posmodernos, cambios que desbordan la trama conceptual «modernismo/vanguardia» y que hasta ahora, no han sido incluidos en el debate sobre la posmodernidad[64].

En mi opinión, las artes actuales –en el sentido más amplio, se reconozcan o no posmodernas– no pueden ser consideradas sólo como otra fase en la secuencia de los movimientos de modernismo y vanguardia que comenzaron en París en 1850, manteniendo su *ethos* de progreso cultural y vanguardismo hasta 1960. En este nivel, el posmodernismo no puede ser visto simplemente como una secuela del modernismo o como el último acto de rebelión infinita del modernismo en contra de sí. La sensibilidad posmoderna de nuestra época es diferente a la vez del modernismo y del vanguardismo, precisamente porque abre la cuestión de la

conservación de las tradiciones culturales como cuestión estética y política. No siempre lo hace con éxito, y muchas veces lo hace con cálculo. Sin embargo, mi punto central acerca del posmodernismo contemporáneo es que opera en un campo de tensiones entre tradición e innovación, conservación y renovación, cultura de masas y arte alto, en el cual los segundos términos ya no aparecen automáticamente privilegiados por encima de los primeros; un campo de tensiones que ya no puede ser captado según las categorías opuestas de progreso y reacción, izquierda y derecha, presente y pasado, modernismo y realismo, abstracción y representación, vanguardia y Kitsch. Tales dicotomías, centrales en el proyecto moderno, se han deshecho y éste es uno de los cambios que traté de describir. También podría hacerlo en los siguientes términos: el modernismo y la vanguardia estuvieron siempre estrechamente relacionados con la modernización social e industrial. Es cierto que como cultura opositiva, pero, sin embargo, pulsaban su energía de las crisis producidas por la modernización y el progreso. La modernización –como se creía aun cuando todavía no se usaba la palabra– debía ser atravesada. Existía una visión de emergencia en otra parte. Lo moderno era un drama representado a escala mundial en los escenarios europeos y norteamericanos; su héroe fue el mítico hombre moderno, el arte moderno, su impulso, tal como Saint-Simon podía divisarlo en 1825. Tales visiones heroicas de la modernidad y del arte como fuerza de cambio social (o como resistencia a un cambio indeseado) son restos del pasado, admirables sin duda, pero no sintonizados con las sensibilidades actuales, con la excepción de una sensibilidad apolítica, que parece repetir inversamente el heroísmo moderno.

Visto en esta luz, el posmodernismo, en sus niveles profundos, no representa sólo una nueva crisis en el ciclo perpetuo de explosiones, agotamientos y renovaciones que caracterizó el camino de la cultura moderna. Representa más bien un nuevo tipo de crisis de esa misma cultura moderna. Esto, naturalmente, ya fue dicho: el fascismo fue una crisis gigantesca de la cultura moderna. Pero el fascismo nunca fue, como pretendía, una alternativa a la modernidad, y nuestra situación es hoy muy diferente a la de la agonía de Weimar. Sólo en la década del '70 se pusieron en foco los límites históricos del modernismo, la modernidad y la modernización. La creciente sensación de que no vamos a completar el proyecto de la modernidad (según la frase de Habermas) y que ello no significa necesariamente que caigamos en la irracionalidad o en la desesperación apocalíptica; la sensación de que el arte no persigue sólo cierto *telos* de abstracción, no representación y sublimada: todo ello abrió una cantidad de posibilidades para los proyectos creativos actuales. Y, de algún modo, cambió nuestras perspectivas sobre el propio modernismo. Más que resignarnos a una historia unilateral y unidireccional del modernismo, que lo interpreta como desarrollo lógico encaminado hacia una meta imaginaria y, en consecuencia, sustentado en un elenco de exclusiones, hemos comenzado a explorar sus contradicciones y contingencias, sus tensiones y resistencias internas a ese mismo movimiento «hacia adelante». El posmodernismo no vuelve obsoleto al modernismo. Por el contrario, lo ilumina con una luz nueva, se apropia de muchas de sus estrategias estéticas insertándolas en otras constelaciones. Lo que es obsoleto son las codificaciones del modernismo en el discurso crítico, cuando, subliminalmente, se fundan en una perspectiva teleológica del progreso y la modernización. Irónica-

mente, estas codificaciones normativas y reduccionistas prepararon el camino para el repudio del modernismo que se conoce con el nombre de posmodernismo. Enfrentado con el crítico que pontifica que tal novela no está en lo último de las técnicas narrativas, que es regresiva, pasada de moda y poco interesante, el posmodernista tiene razón cuando rechaza el modernismo. Pero este rechazo afecta sólo a esa dimensión del modernismo codificada en un dogma estrecho, y no al modernismo como tal. De cierta manera, la historia del modernismo y el posmodernismo es como la historia de la liebre y la tortuga: la liebre no puede ganar porque siempre hay muchas tortugas. Pero la liebre sigue corriendo más rápido...

La crisis del modernismo es más que una crisis de las tendencias unidas a la ideología de la modernización. En la era del capitalismo tardío, es también una nueva crisis de la relación del arte y la sociedad. En su momento más exagerado, el modernismo y el vanguardismo atribuyeron al arte un estatuto privilegiado en el proceso de cambio social. Incluso el retiro esteticista de las preocupaciones acerca del cambio social permanece unido a este por su rechazo al *statu quo* y la construcción de un paraíso artificial exquisitamente bello. Cuando el cambio social parecía irrealizable o tomaba giros indeseados, el arte seguía siendo la única auténtica voz de crítica y protesta, aunque se cerrara sobre sí misma. El modernismo clásico testimonia lo dicho. Admitir que éstas fueron ilusiones heroicas –ilusiones también necesarias en la larga lucha del arte por una supervivencia digna en la sociedad capitalista– no implica negar la importancia del arte en la vida social.

Pero el conflicto del modernismo con la sociedad de masas y con su cultura, así como la ofensiva vanguardista contra el gran arte en tanto sostén de la hegemonía cultural, siempre tuvo lugar sobre el pedestal mismo del gran arte. Y, ciertamente, allí se instaló la vanguardia, después de su fracaso, en los años '20, en crear un espacio más comprensivo para el arte en la vida social. Pedir hoy que el gran arte baje de su pedestal y se ubique en otra parte (cualquiera que sea) supone plantear el problema en términos obsoletos. El pedestal ya no ocupa el espacio privilegiado que antes detentaba, al tiempo que la cohesión de la clase que erigió estos monumentos es también cosa del pasado. Prueba de ello son los recientes intentos conservadores, en varias naciones, occidentales, por restaurar la dignidad de los clásicos de nuestra civilización, de Platón a Adam Smith y los modernistas, y mandar a los estudiantes a que lean estos textos básicos. Esto no significa que el pedestal del gran arte se haya desintegrado, pero ya no es lo que fuera. Desde la década del '60, las actividades artísticas son algo mucho más difuso y difícil de encerrar en categorías seguras o instituciones estables, como las academias, los museos o, incluso, las galerías de arte. Para algunos, esta dispersión de las prácticas culturales y artísticas implica una pérdida desorientadora; otros la viven como una nueva libertad, una liberación cultural. Ni unos ni otros están equivocados por completo, pero deberíamos reconocer que no fueron sólo la teoría o la crítica recientes las que privaron a las perspectivas monovalentes, exclusivas y totalizadoras del modernismo, de su función hegemónica. Fueron las prácticas de artistas, escritores, cineastas, arquitectos y actores: ellos nos impulsaron más allá de una visión estrecha del modernismo y nos dieron nuevas perspectivas sobre él.

En términos políticos, la erosión del triple dogma modernismo/modernidad/vanguardismo puede ser contextualmente relacionado con la emergencia de la

problemática del «otro», que se ha afirmado en la esfera sociopolítica y en la cultural. No voy a referirme aquí a las variadas maneras de considerar el o lo «otro», desde las diferencias en la subjetividad, el sexo y la sexualidad, la raza, las clases sociales, las *Ungleichzeitigkeiten* temporales y espaciales y sus dislocaciones. Pero quiero mencionar por lo menos cuatro fenómenos recientes que, en mi opinión, son y seguirán siendo constitutivos de la cultura posmoderna.

Pese a todas sus nobles aspiraciones y logros, debemos reconocer que la cultura de la modernidad ilustrada fue siempre (aunque no exclusivamente) una cultura de imperialismo interno y externo, lectura ésta ya realizada por Adorno y Hokheimer en la década del '40, que tampoco resultaría extraña a aquellos de nuestros abuelos que se comprometieron en la lucha contra la modernización a toda costa. Tal imperialismo, interno y externo, micro y macro, ha comenzado a ser desafiado en lo político, lo económico y lo cultural. Todavía no sabemos si estos desaños nos conducirán hacia un mundo más habitable, democrático, menos violento, y es fácil ser escéptico. Pero el cinismo ilustrado proporciona respuestas tan insuficientes como el entusiasmo bobalicón frente a la naturaleza y la paz.

El movimiento feminista ha protagonizado algunos cambios importantes en la estructura social y las actitudes culturales, que deben ser defendidos frente al grotesco revival actual del machismo americano. Directa o indirectamente, el movimiento feminista ha impulsado el surgimiento de las mujeres como fuerza autoconfiada y creativa en el arte, la literatura, el cine y la crítica. Las modalidades según las cuales hoy se plantean cuestiones concernientes al sexo y la sexualidad, la lectura y la escritura, la subjetividad y la enunciación, la voz y la performance, son impensables sin el impacto del feminismo, aunque muchas de estas actividades tengan lugar en los márgenes o, incluso, fuera del movimiento. La crítica feminista contribuyó sustancialmente a revisar la historia del modernismo, no sólo rescatando autoras olvidadas, sino también leyendo a los autores modernos de manera nueva. Esto también puede aplicarse a «las nuevas feministas francesas» y su teorización de lo femenino en la escritura moderna, aunque se empeñen en mantener una distancia polémica respecto del feminismo americano[65].

Durante la década del '70, la problemática ecológica y ambiental se profundizó, superando el estadio de *issues* individuales, hasta convertirse en una critica profunda de la modernidad y la modernización, dimensión que es política y culturalmente mucho más fuerte en Alemania que en los Estados Unidos. Una nueva sensibilidad ecológica se manifiesta en subculturas regionales, en modos de vida alternativos y en los nuevos movimientos sociales; pero afecta también al arte y la literatura de diversas formas: la obra de Joseph Beuys, algunos proyectos paisajísticos, la nueva poesía de la naturaleza, la vuelta hacia tradiciones locales y la recuperación de dialectos, etc. Especialmente debido a la creciente sensibilidad ecológica, comenzaron a observarse criticamente los nexos entre algunas formas de modernismo y la modernización tecnológica.

Se ha ampliado nuestra conciencia de que otras culturas, no europeas ni occidentales, no deben ser dominadas o conquistadas sino puestas en relación con la nuestra, tal como lo sugería Paul Ricoeur hace veinte años; la fascinación estética y erótica con «Oriente» –tan importante en la cultura occidental, en primer lugar para el modernismo– ha sido profundamente problematizada. Esta conciencia deberá

traducirse en un perfil de trabajo intelectual diferente del modernista, que siempre habló desde la confianza de estar ubicado en el filo del tiempo y poder expresar a los otros. La noción foucaultiana de intelectual local y específico, opuesta a la de intelectual «universal» típica de la modernidad, abre posibilidades para escapar del dilema y el encierro dentro de nuestras tradiciones culturales, reconociendo sus límites.

En conclusión: es fácil descubrir la emergencia de una cultura posmoderna en estas constelaciones políticas, sociales y culturales. Será una cultura de resistencia, incluso de resistencia ante la facilonería del posmodernismo del «todo vale». Esta resistencia será siempre específica y contingente al campo en el que opere. No puede ser definida simplemente en términos de negatividad o no identidad a la Adorno; ni son suficientes las letanías acerca de proyectos colectivos y totalizadores. Al mismo tiempo, la misma noción de resistencia es problemática en su oposición simple a la de afirmación. Después de todo, existen formas afirmativas de resistencia y formas resistentes de afirmación. Este parece más un problema semántico que práctico. Y no debe impedirnos realizar juicios. Es imposible prescribir qué dosis de resistencia puede incorporarse a la obra de arte de manera tal que satisfaga las necesidades políticas y las estéticas, de los productores y de los receptores. Pero ha llegado la hora de abandonar la dicotomía insalvable de estética y política que dominó, por demasiado tiempo, al modernismo y la dimensión esteticista del posestructuralismo. No se trata de eliminar la tensión productiva entre lo político y lo estético, entre la historia y el texto, entre el compromiso y el arte. Se trata de acentuar esa tensión, para redescubrirla, y ponerla a foco tanto en el arte como en la crítica. El paisaje posmoderno nos rodea, aunque sea perturbador. Abre y, al mismo tiempo, limita nuestro horizonte. Es nuestro problema y nuestra esperanza.

NOTAS:

[1] Catálogo, *Documenta 7*, Kassel, Paul Dierichs, 1982, p. XV.

[2] *Ibid.*

[3] Esta no es, por supuesto, una evaluación «correcta» de la exposición ni de todas las obras exhibidas. Debe quedar claro que me interesa aquí la dramaturgia de la exposición, la forma en que se conceptualizó y fue presentada al público. Para una discusión más amplia de Documenta 7, véase: Benjamin H.D. Buchloh, «Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas», *October 22*, pp. 105-126.

[4] Sobre el punto, véase Fredric Jameson, «Postmodernism or the Cultural Logic of Capitalism», *New Left Review*, núm. 146, 1984, pp. 53-92, cuyos intentos de identificar el posmodernismo con un nuevo estadio de desarrollo de la lógica capitalista, siento exagerados.

[5] Para una diferenciación entre posmodernismo crítico y afirmativo, véase la introducción de Hal Foster a *The Anti-Aesthetic*, Washington, Bay Press, 1984. Hay traducción castellana.

[6] Un intento anterior de realizar la *Begriffsgeschichte* del posmodernismo en literatura puede verse en varios artículos de *Amerikastudien*, núm. 22, 1977, pp. 9-46, que

incluye una valiosa bibliografía. Véase también: Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982, segunda ed., en especial el nuevo «Postface 1982: Toward a Concept of Posmodernism», pp. 259-271. El debate acerca de la modernidad y la modernización en historia y ciencias sociales es demasiado amplio para registrarlo aquí; un excelente resumen de la literatura existente es el de Hans-Ulrich Wehler, *Modernisierungstheorie und Geschichte*, Gotinga, Vandenhoeck y Ruprecht, 1975. Sobre la cuestión de la modernidad y las artes, véase Matei Calineseu, *Aces of Modernity*, Bloomington, Indiana University Press, 1977; Marshall Berman, *All that is solid melts into air*, Nueva York, Simon and Schuster, 1982; Eugene Lunn, *Marxism and Modernism*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press. 1982; Peter Bürger, *Theory of the Avantgarde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. También es importante para el debate la obra reciente de historiadores culturales sobre algunas ciudades en particular y su cultura, e.g. Carl Schorske y Robert Waissenberger sobre Viena fin de siglo, Peter Gay y John Willett sobre la República de Weimar, y, como discusión del antimodernismo americano a comienzos de siglo, T. J. Jackson, *No Place of Grace*, Nueva York, Pantheon, 1981.

[7] Sobre la función ideológica y política del modernismo en los '50, véase Jost Hermand, «Modernism Restored: West German Painting in the 1950», *New German Critique*, 32, 1984; y Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago, Chicago University Press, 1983.

[8] Una discusión profunda de este concepto puede verse en Robert Sayre y Michael Löwy. «Figures of Romantic Anticapitalism», *New German Critique*, 32, 1984.

[9] Un excelente debate de la política arquitectónica en la República de Weimar figura en el catálogo de la exposición *Wem gehört die Welt: Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*. Berlín, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1977, pp. 38-157. Véase también: Robert Hughes, «Trouble in Utopia», en *The Shock of the New*, Nueva York, Afred Knopf, 1981, pp. 164-211.

[10] El hecho de que tales estrategias pueden, políticamente, tomar diferentes caminos, lo muestra Kenneth Frampton en su artículo «Towards a Critical Regionalism», en *The Anti-Aesthetic*, pp. 23-38.

[11] Charles A. Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, Nueva York, Rizzoli, 1977, p. 97.

[12] Para el concepto de *Unglichzeitigkeit*, véase Ernst Bloch, «Non-Synchronism and the Obligation to its Dialectics», y Anson Rabinbach, «Ernst Bloch's Heritage of our Times and Fascism», en *New German Critique*, 11, 1977, pp. 5-38.

[13] Robert Venturi, Denise Scott-Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, MIT Press, 1972. Véase también el trabajo anterior de Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1966.

[14] Kenneth Frampton, *Modern Architecture. A Critical History*, Nueva York y Toronto, Oxford University Press, 1980, p. 290.

[15] Me interesa aquí fundamentalmente la *Selbstverständnis* de los artistas y no la cuestión de si su obra superó realmente el modernismo y si fue políticamente «progresiva». Sobre la política de la rebelión beatnik, véase Barbara Ehrenreich, *The Hearts of Men*, Nueva York, Doubleday, 1984, pp. 52-67.

[16] Gerald Graff, «The Myth of the Postmodern Breakthrough», en *Literature against Itself*, Chicago, Chicago University Press, 1979, pp. 31-62.

[17] John Barth, «The Literature of Replenishment», *Atlantic Monthly*, enero de 1980, pp. 65-71. Hay traducción castellana en revista *Quimera*.

[18] Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Nueva York, Basic Books, 1976, p. 51.

[19] La connotación específica del concepto de posmodernidad en los movimientos pacifistas y antinucleares alemanes así como en el Partido Verde, no será abordada aquí, en la medida en que este artículo se ocupa básicamente del debate norteamericano. En la vida intelectual alemana, la obra de Peter Sloterdijk es relevante en estos tópicos, aunque Sloterdijk no use la palabra «posmoderno», Véase: Peter Sloterdijk, *Kitik der zynischen Vernunft*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1983, 2 vols. Igualmente pertinente en la peculiar recepción alemana de la teoría francesa, especialmente de Foucault, Baudelaire y Lyotard; véase, por ejemplo, *Der Tod der Moderne*, Tubinga, Konkursbuchveriag, 1983. Sobre el matiz apocalíptico de lo posmoderno en Alemania, véase Ulrich Horstrnann, *Das Untier Konturen einer Philosophie der Menschenflucht*, Viena-Berlín, Medusa, 1983.

[20] La parte que sigue trabaja sobre argumentos desarrollados en mi artículo anterior, «The Search for Tradition: Avantgarde and Postmodernism in the 1970s», *New German Critique*, 22, 1981, pp. 23-40.

[21] Peter Büger, *Theory of the Avantgarde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. El hecho de que Bürger reserve el término *avantgarde* sólo para designar a estos tres movimientos podrá sorprender al lector norteamericano como un uso demasiado personal o limitado, a menos que coloque al argumento en la tradición de la estética alemana de este siglo, de Brecht a Benjamin y Adorno.

[22] Esta diferencia entre modernismo y vanguardia fue uno de los ejes de desacuerdo entre Benjamin y Adorno en la década del '30, debate al cual Bürger debe mucho. Enfrentado a la exitosa fusión de estética, política y vida en la Alemania nazi, Adorno condenó la intención vanguardista de sumergir el arte en la vida y siguió insistiendo, según la mejor tradición moderna en la autonomía del arte. Benjamín, por otro lado, atento a los experimentos radicales de París, Moscú y Berlín de los años '20, descubrió una promesa mesiánica en la vanguardia, especialmente en el surrealismo, hecho que contribuye a explicar la extraña (y yo agregaría equivocada) apropiación de Benjamín por parte de la crítica, como crítico posmoderno *avant la lettre*.

[23] Véase mi ensayo «The Cultural Politics of Pop», en *New German Critique*. 4, 1975, pp. 77-97. Desde una perspectiva diferente, Dick Hebdige desarrolló un argumento parecido acerca del pop inglés, en una conferencia pronunciada en el Center for Twentieth Century Studies, en la Universidad de Wisconsin.

[24] La fascinación de izquierda con los mass media quizás fue mas aguda en Alemania que en los Estados Unidos. Fueron años en que las teorías de Brecht sobre la radio y el ensayo de Benjamin «La obra de arte en la era de la reproductibilidad tecnica», se convirtieron en objeto de culto. Véase, por ejemplo, Hans Magnus Enzensberger, «Baukasten zu einer Theorie der Medien», Kursbuch, 20, marzo de 1970, pp. 159-186. La vieja confianza en el potencial democratizador de los medios aparece también en las últimas páginas de *La condición posmoderna*, de Lyotard, ya no aplicada a la radio, el cine o la televisión sino a la cibernética.

[25] Leslie Fiedler, «The New Mutants» (1965), en *A Fleder Reader*, Nueva York, Stein and Day, 1977, pp. 189-210.

[26] Edward Lucie Smith, *Art in the Seventies*, Ithaca, Cornell University Press, 1980. p. 11.

[27] Una lúcida discusión de la teoría de Greenberg sobre el arte moderno en su contexto histórico, puede leerse en T, J. Clark, «Clement Greenberg's Theory of Art», *Critical Inquiry*, 9:1, septiembre de 1982, pp. 139-156. Una visión diferente sobre Greenberg, en Ingeborg Hoesterey, «Die Moderne aro Ende?», *Zeitschfrit für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 29:2, 1984. Sobre la teoría adorniana del modernismo, véase Eugene Lunn, *Marxist and modernism*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1982; Peter Bürger, *Vermitlung-Rezeption-Funktion*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1979; Burkhardt Lindner y W. Martin Lüdke, comps., *Materialen sur äesthetischen Theory: Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1980. Puede consultarse tambien mi artículo «Adorno en Reverse: from Hollywood to Richard Wagner», *New German Critique*, 29, 1983, pp. 8-38.

[28] Véase Craig Owens, «The Discourse of Others», en Hal Foster, comp., *The Anti-Aesthetic*, cit., pp. 65-90. Hay traducción castellana.

[29] Las cosas han comenzado a cambiar con las últimas contribuciones de Jamerson y *The Anti-Aesthetic* de Hal Foster.

[30] Por supuesto, los que sostienen este punto de vista no pronunciarían la palabra «realismo», porque está manchada por tradicionales asociaciones con «reflejo», «representación» y transparencia de la realidad. Pero el poder persuasivo de la doctrina moderna debe mucho a la idea subyacente de que sólo el arte y la literatura modernas se adecuan a nuestra época.

[31] Una obra que se mantiene en la órbita de la noción marxista de modernidad, vinculada a los impulsos políticos y culturales de los '60 es *All that is solid melts into air*, de Marshall Berrnan, Nueva York, Simon and Schuster, 1982.

[32] Jürgen Habermas, «Modernity versus Postmodernity», en *New German Critique*, 22, 1981, pp. 3-14. Incluido por Hal Fester en *The Anti Aesthetic*.

[33] Jean-Franqois Lyotard, «Answering the Question: What is Postmodernism?», en The *Postmodern Condition*, Minncapolis, Univesity of Minnesota Press, 1984, pp. 71-82.

[34] Martín Jay, «Habermas and Modernism», en *Praxis International*, 4:1, abril de 1984, pp. 1-4. Ver en el mismo número, Richard Rorty, «Habermas and Lyotard on Postmodernism», pp. 32-44.

[35] Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*. Los primeros dos capítulos del libro aparecen en *New German Critique*, 33, 1984. Sloterdijk trata de rescatar el potencial emancipatorio de la razón, por caminos muy diferentes de los de Habermas, caminos que, en verdad, podrían denominarse posmodernos. Una breve e incisiva discusión de la obra de Sloterdijk, publicada en inglés, es Leslie Adelson, «Against the Enlightenment: A Theory with Teeth for the 1980s», *German Quaterly*, 57:4, 1984, pp. 625- 631.

[36] Véase Jürgen Habermas, «The Entwinement of Myth and Enlightenment; Reading *Dialectic of Enlightenment*» , *New German Critique*, 26, 1982, pp. 13-30.

[37] Hay, por supuesto, otra línea de argumentación en el libro que *efectivamente* vincula la crisis de la cultura capitalista con el desarrollo económico pero pienso que, como resumen de la postura polémica de Bell, la descripción realizada es válida.

[38] Editorial, «A Note on *The New Criterion*», *The New Criterion*, 1, septiembre de 1982,

pp. 1-5; y Hilton Kramer, «Postmedern: Art and Culture in the 1980s», *ibid*, pp. 36-42.

[39] Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, p. 54.

[40] Uso el término «teoría crítica» como es hoy corriente, en referencia a una cantidad de perspectivas teóricas e interdisciplinarias en humanidades. En un comienzo, teoría crítica era un término mucho más restringido, referido a la teoría de la escuela de Frankfurt, desde 1930. Hoy, sin embargo, la teoría crítica de la escuela de Frankfurt es sólo una parte de un campo en expansión de teorías críticas, y ello, en filtima instancia, favorecerá su reinscripción en el discurso crítico contemporáneo.

[41] Lo mismo no sucede a la inversa. Los practicantes norteamericanos de la deconstrucción no están muy ansiosos por entrar en el debate sobre lo posmoderno. En verdad, los deconstruccionistas americanos, en la línea de De Man, no están dispuestos a proponer diferenciaciones entre modernidad y posmodernidad. Cuando De Man se plantea directamente el problema de la modernidad, como en su ensayo fundamenal «Literary History and Literary Modernity», en *Blindness and Insight*, proyecta hacia el pasado rasgos y perspectivas del modernismo, de modo tal que, en ultima instancia, toda literatura se convierte, en esencia, en moderna.

[42] Una nota de precaución se vuelve necesaria aquí. El término posestructuralismo se ha convertido en algo tan amorfo como «posmdernismo» y abarca un abanico de perspectivas teóricas bastante distintas. A los efectos de lo que quiero plantear, las diferencias pueden ser provisoriamente puestas entre paréntesis, para enfocar algunas sirnilaridades entre los proyectos posestructuralistas.

[43] Esta zona de mi planteo se inspira en el trabajo sobre Foucault de John Rajchman, «Foucault, or the Ends of Modernism», October, 24, 1983, pp. 37-62; y en la discusión de Derrida como teórico del modernismo realizada por Jochen Schulte-Sasse en su introducción a Peter Bürger, *Theory of the Avant-garde*.

[44] Jonathan Arac, Wlad Godzieh, Wallace Martín, comps., *The Yale Critics: Deconsuction in America*, Minneapolis, University of MinnesotaPress, 1983.

[45] Veáse el artículo de Nancy Fraser en *New German Critique*, 33.1984.

[46] En inglés el término *jouissance* se traduce por *bliss*, que no conserva las connotaciones corporales y hedonísticas de la palabra francesa.

[47]. No quiero reducir a Barthes a las posiciones de sus últimas obras. Sin embargo, el éxito americano de su obra permite tratarlo como un síntoma o, si se quiere, una«mythologie».

[48] Roland Barthes, *El placer del texto*, México, Siglo XVI.

[49] Veáse Tania Modleski, «The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory», ponencia presentada en una conferencia sobre cultura de masas, Center for Twentieth Century Studies, Univesidad de Winsconsin, abril de 1984.

[50] Barthes, *op, cit*.

[51] *Ibid*.

[52] *Ibid*.

[53] Así el destino del placer según Barthes fue largamente discutido en una mesa redonda de la reunión anual del MLA, en 1983; una hora después, en un panel sobre el futuro de la crítica, varios expositores exaltaron el surgimiento de una nueva crítica histórica. Esta me parece una importante línea de conflicto en la escena crítica norteamericana actual.

[54] Roland Barthes, *S/Z*, Mexico, Siglo XXI.

[55] Michel Foucault, «¿Que es un autor?»

[56] Este cambio por el que se vuelve hacia cuestiones vinculadas a la subjetividad está también presente en algunos de los últimos textos postestructuralistas, por ejemplo en los ensayos de Kristeva sobre lo simbólico y lo semiótico y de Foucault, sobre la sexualidad. Acerca de Foucault, veáse Biddy Martín, «Feminism, Criticism and Foucault», *New German Critique*, 27, 1982. Sobre la relevancia de Kristeva en el contexto norteamericano,

veáse Alice Jardine, «Theories of the Feminine», Enclitic, 4:2. 1980; y «Pretexts for the Transatlantic Feminism», Yale French Studies, 62, 1981. Véase también Teresa de Lauretis, *Alicia doesn't Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, especialmente el cap. 6: «Semiotics and Experience».

[57] J.F. Lyotard, *La condition postmoderne*, París, Minult, 1979. Hay traducción castellana.

[58] La traducción inglesa de *La condition postmoderne* (Minneapolis, University of Minnesota Presa, 1984) incluye un ensayo, importante para el debate estético: «Answering the Question: What is Postmodernism?» En cuanto a la posición de Kristeva, véase su articulo «Postrmodernism?», *Bucknel Review*, 25: 11. 1980.

[59] Kristeva, «Postmodernism?», p. 137.

[60] *Ibid*, p. 139.

[61] En verdad, *La condición posmoderna* es un sostenido ataque a las tradiciones intelectuales y política de la Ilustración, corporisadas, para Lyotard, en la obra de Habermas.

[62] Véase Fredric Jameson, «Foreword» a Lyotard, *The Postmodern Condition*, cit., p. XVI.

[63] Michel Foucault, «Verdad y poder»; citado según la edición inglesa: *Power/ Knowledge*, Nueva York, Pantheon, 1980, p. 127.

[64] La mayor excepción es Craig Owens, «The Discourse of Others», en Hal Foster, comp., *The Anti-Aesthetic*. cit., pp. 65-98.

[65] Véase Elaine Marks e Isabelle de Courtivron, comps., *New French Feminism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1980. Un panorama crítico de las teorias francesas de lo femenino puede encontrarse en Alice Jardine, citada en nota 56, y en su ensayo «Gynesis», *Diacritics*, 12:2, 1982, pp. 54-65.

LO UTÓPICO, EL CAMBIO Y LO HISTÓRICO EN LA POSMODERNIDAD*

Fredric Jameson

Nada es hoy políticamente más importante que la cuestión de la utopía. Tengo un aprecio personal por una historia de Lukács en los sesenta, que observó que él y sus contemporáneos se encontraban a la sazón como en 1848, pero no en el momento del *Manifiesto Comunista*, ni siquiera en un período prerrevolucionario. Nos encontramos ahora, dijo Lukács, en el período del socialismo utópico, y hay que emprender, lentamente, junto con la historia, nuestro caminar en el tiempo. La idea me parece, incluso, más relevante hoy, después del fin de los regímenes socialistas en la Europa del Este, que en el período –políticameute más activo– en el cual Lukács la expresó. Con esta condición: que el pensamiento utópico hoy –doy por supuesto que todo pensamiento utópico hoy es necesariamente pensamiento socialista utópico– incluye también, necesariamente, a Marx, en lugar de ser expulsado aquel fuera de lo que llegaría a ser el marxismo, como to hicieron célebremente Marx y Engels en el *Manifiesto*. La política contemporánea, por lo tanto, existe sobre dos registros distintos al mismo tiempo: aquel que necesariamente incluye el pasado y todas sus lecciones (arrastrando el peso de los nombres de marxismo y anarquismo, teología de la liberación y el movimiento verde, entre otros nombres), y aquel que, en algún alto nivel, repite el pasado y será, por lo tanto, encontrado sólo en una de aquellas etapas cronológicas.

* Publicado en la revista *Confines*, núm. 1, abril 1995, Buenos Aires.

El utopismo es ambas cosas: incluye todas las doctrinas de la comunidad y la colectividad, y es también el nombre para un solo momento o estado particular en el desarrollo de esas doctrinas y de esa experiencia social. La década de los sesenta, en la cual Lukács hizo la evaluación histórica que ha mencionado, fue un período marcado por la reemergencia de utopías, por la invención de un abanico completo de nuevas utopías, después del período muerto de la década de los años cincuenta, como período antiutópico. Allí existen signos de que nuestro propio tiempo ha vuelto a ser un momento en el que han empezado a surgir nuevas utopías, y puedo decir que ésta es virtualmente la única señal que, en la actualidad, nos permite enfrentar el nuevo siglo con algún tipo de confianza.

Comenzaré con una distinción fundamental, que confío en no hacer solamente porque me aproximo al tema en discusión desde una perspectiva literaria y textual. Aquella me parece crucial con respecto a los dos significados de la palabra utopía: ésta es una visión de la transfiguración de la sociedad o de la realidad colectiva, y es también un libro o un texto, una representación o forma de discurso utópico. La cuestión es más importante que una mera aclaración semántica, puesto que la estoy proponiendo sólo para evitar confundir los dos sentidos de utopía, sino, más que eso, para coordinar ambos sentidos y usar cada uno como un cotejo del otro.

Se podrá apreciar mejor la necesidad de ese cotejo o control, si se piensa en el tipo de discusión que puede muy bien resultar de la restricción del tema a una mera visión de la realidad social. Esto es, sin duda, posible para elaborar una tipología general de aquellas visiones, cuyos dos polos extremos son, notoriamente, el libidinal y el institucional, Fourier y Saint-Simon, o Lenin y Marcuse, la utopía de la gratificación instintiva y la utopía de la ingeniería y la organización social. Me parece que una discusión de este tipo va más bien en dos direcciones, ninguna de las dos demasiado provechosa a la larga. La primera consiste en tratar de cuadrar este círculo particular y producir una utopía ideal, una síntesis utópica en la que se realizarían las dos perspectivas (o, por el contrario, argumentar que un utopista determinado -mi preferencia aquí seria Fourier- ha sido malentendido y que, en realidad, incluye ambos polos, libidinales y organizacionales, dentro de su sistema).

La otra posibilidad consistiría en continuar el inventario, inventar nuestras visiones comunales favoritas, y comenzar a hacer una selección y una parcelación, sobre la única base que tendríamos en tales circunstancias, especialmente nuestras reacciones personales a esos modelos sociales, nuestros sentimientos instintivos acerca de los órdenes que proponen, las renuncias a que invitan, las gratificaciones que prometen y la concepción general de las relaciones sociales deseables que esos modelos parecen implicar. Esto está muy lejos, por ahora, de ser un ejercicio inútil, puesto que se puede esperar de nosotros que aprendamos mucho a partir de una situación en la cual una clase de personas está obligada a articular sus intensos anhelos sociales. Pero sugiero que es posible que los límites de tal ejercicio resulten ser los de la ideología misma, ya que, en efecto, lo que estamos pidiendo que las personas hagan, en el contexto de una preferencia utópica personal, es articular su ideología utópica. Supongo que aquí volvemos a la tipología general, a los tipos fundamentales de utopía mencionados, con sus dos tendencias u orientaciones básicas: éstas son todas las ideologías utópicas como tales, o

mejor dicho, constituyen la utopía observada a través del prisma de la ideología, de los compromisos sociales y de clase en el presente (pensando esencialmente en la definición althusseriana de ideología). Por ricas que puedan ser tales especulaciones, debemos asumir que si la utopía merece ser pensada, debe diferenciársela de la ideología como tal; de lo contrario estaríamos hablando más bien de ésta. Y debe añadirse una consideración ulterior, a saber, que el criterio del placer y el dolor individual no es particularmente adecuado para nuestro tema, en cuanto que no necesitan en último término implicar ninguna atención particular o suplementaria a la estructura social señalada.

En otras palabras, si a las personas se les pregunta por su visión de una situación ideal, será probablemente suficiente para ellas pensar esa situación en términos de felicidad individual o de grupo; pero las condiciones en virtud de las cuales esa felicidad se da o se posibilita no son necesariamente de índole social. Por cierto, imagino que las personas más inteligentes, si se les da el tiempo y la paz suficiente, y se las distancia de su situación inmediata, terminarían por concordar en que la sabiduría cerca de los modos en que el animal humano puede alcanzar la felicidad se encuentra en la *Ética* de Spinoza, pero la *Ética* no es una utopía, aunque contiene observaciones acerca del Estado (y aunque Toni Negri ha detectado una visión de democracia radical implícita en ella, lo cual podría de seguro constituir una característica utópica).

La utopía es diferente de un manual de vida recta, y decirlo así es volver al punto acerca del modo en que la concepción formal o textual de una utopía es necesaria para operar un control sobre la concepción ideológica o visionaria de la utopía. La forma utópica, la naturaleza del discurso utópico, demanda la convicción de que cualquier cuadro de la felicidad humana o de su realización requiere completarse con un cuadro del ordenamiento social, diferente –este último– de aquél en el que cada uno de nosotros se encuentra (y que no se reduce, como en Spinoza, a la simple observación de que la felicidad depende de la obediencia a la costumbre social y de la cooperación con otras personas). La utopía como forma implica, para mejor o para peor, que la individualidad no es una categoría significativa autosuficiente: que la estructura social es anterior a la individual, y que la naturaleza de ésta depende de la manera en que lo social o lo colectivo están organizados: que la visión social debe, en consecuencia, anteceder a la individual. Uno podría pensar, sin embargo, sin creerlo, que el orden social deseable, que trasciende lo individual, es necesariamente diferente, e incluso, radicalmente diferente de lo que tenemos hoy. Esas son, por lo tanto, al menos dos proposiciones utópicas, que necesitan ser argumentadas por separado, o relacionadas en alguna implicación que aún no tenemos articulada.

Creo que ambas proposiciones pueden desarrollarse a partir de la estructura del texto utópico, el cual no está estructurado de manera narrativa, o que sólo en parte es una narración. El discurso utópico está, entonces, muy lejos de tener una forma puramente novelística, es un discurso-combinado,en el cual los elementos narrativos coexisten con elementos no narrativos o discursivos, como lo podrán apreciar todos los que recuerden los *longueurs* de las utopías clásicas, las interminables explicaciones dadas por tediosos oradores, los larguísimos *tours* de las instituciones, las inspecciones, las interrogaciones que dan cuenta «histórica» del

encuentro con las sociedades utópicas. Pero en la presente circunstancia estoy interesado en defender la utopía como una forma literaria o demostrar por qué puede ser pensada como más excitante o entretenida que las novelas; más bien quiero aplicar esta peculiar forma textual –ni novela ni tratado, sino un poco de ambas– como una guía, orientada a determinar en qué podría consistir la utopía y qué podría significar para nosotros hoy.

Antes de entrar en ello, algunas líneas acerca de la representación, un punto respecto del cual ha habido una gran cantidad de discusiones y controversias en ambos períodos, el moderno y el postmoderno: la representación literaria, en general, está supuestamente en crisis, lo que no parece ser del todo imposible. Mientras tanto, en filosofía y en ciencias sociales también se ha producido una crisis de la representación, y en general un alejamiento del pensamiento representacional en lo que concierne a la sociedad o al mundo externo. Cualquiera sea el estado de la representación, en cualquier dimensión, pienso que es seguro concluir que la representación será también un problema para los estudios utópicos, y más que eso, que la vieja idea de que una utopía es una visión o una pintura de una sociedad mejor, ya no es quizás satisfactoria para nosotros, aunque la tentación de continuar pensando en esos términos es también inevitable.

En verdad, quiero argumentar que el asunto no es aquí tanto la utopía como tal, entendida como visión, sino más bien el impulso utópico y lo que ha acontecido con él; o con la imaginación utópica y aquello que la amenaza y constriñe. Y, de una manera más general, se trata del problema representacional, en forma indirecta y por negación. No me referiré a lo que creo que debemos pensar acerca de la utopía, sino acerca de las dificultades cuando pensamos en ella, nada más. Mi premisa es que nuestro problema político hoy radica precisamente en el debilitamiento –si es que no en la atrofia total– del impulso utópico y de la imaginación utópica.

Pero alcanzaremos estos cruciales y urgentes asuntos sólo, como lo sugerí, por el camino del problema del texto utópico. Comencemos por aclarar la que me parece una muy frecuente (y muy natural) confusión genérica entre la utopía y la distopía. Esta (se trata de un neologismo forjado en la reciente terminología crítica sobre la ciencia-ficción) aparentemente designa lo opuesto a la utopía, a saber, lo malo o incluso lo peor.

Una visión de una sociedad futura de pesadilla de la que, en el largo período de la guerra fría, libros como *1984* fueron el modelo. Esta parece una posición suficientemente obvia, y tiene el mérito de separar fácilmente a los enemigos de la utopía de sus amigos: Orwell o Zamyatin son enviados a un rincón. William Morris o Fourier a otro rincón, mientras algunos, como H.G. Wells. pasan su vida entera vacilando entre los dos polos, débil y fuerte, o como palomas y halcones. En un célebre momento de la teoría reciente, invirtiendo una oposición muy conocida y largamente celebrada, Gilles Deleuze demostró no sólo que el sadismo y el masoquismo no se oponen de ningún modo, sino que finalmente, como pasiones, no tienen absolutamente nada que ver. Me parece conveniente desarrollar la misma idea para la tradicional oposición que nos concierne aquí. El punto que quiero marcar precede a la oposición entre el bien y el mal o el placer y el dolor (que, desde luego, es posible que tampoco resulten ser opuestos): ello se transforma en esencia en la narrativa como tal. La distopía, el retrato de una sociedad de pesadi-

lla, es siempre una narración, es siempre una novela, con una trama y personajes que por lo general acaban en una huída fallida o en una insurrección fracasada y un final infeliz (que tal vez se extiende ante nosotros eternamente).

Sobre lo que quiero insistir, no obstante, es que el texto utópico no es una narración en este sentido, y nunca puede en realidad encarnarse a sí mismo en la novela como una forma: es más bien una forma mixta de discurso, en la que se yuxtaponen materiales narrativos y no-narrativos. Casi me gustaría sugerir que éste es un discurso sin posición de sujeto, si bien es cierto que un turista observador que hojea las páginas encuentra relatadas unas pocas anécdotas locales, pero a título de ejemplos e ilustraciones, más que como la materia existencial o la experiencia de vida con que las novelas están hechas.

En contraste, la distopía es siempre y esencialmente aquello que en el lenguaje de la crítica técnica de la ciencia-ficción se denomina una novela de «futuro máximo», y que en ocasiones se conoce también como novela de «si esto sigue igual». En otras palabras, aislando un rasgo o signo siniestro de nuestro propio presente, cuenta la historia de algún desastre inminente esperado por nosotros, como era en los días de la Guerra Fría, el peor totalitarismo o el estado policial, pero también, ahora en otro sentido, una crisis ecológica, la superpoblación, la peste, la sequía y el hambre, el cometa extraviado o el desastre nuclear, y más plausiblemente la sociedad fortaleza, en que un pequeño grupo super-enriquecido está protegido de las masas agitadas de los subdesarrollados o del Tercer Mundo. Y la distopía relata estas catástrofes como eventos que están a punto de suceder en nuestro propio futuro inmediato, que el tiempo de la novela aproxima rápidamente. Debo agregar que este tipo de «imaginación catastrófica» está, no obstante, más de acuerdo con nosotros hoy: es seguramente más compatible que cualquier especulación utópica; intentaremos ver después por qué esto debería ser así.

Por otro lado, uno también puede especular que la producción de tales novelas (y películas) distópicas ha disminuido con respecto a los años sesenta y setenta, probablemente porque estas imágenes ya nos resultan demasiado familiares, y no porque hayamos perdido alguna profunda simpatía por ellas.

Claro está que es posible que el impacto imaginativo de lo que se hizo conocido como futurología –el «Future Shock», que extrapola una característica del presente como una completa alternativa de futuro– ha desaparecido, dado que los hábitos de pensamiento futurológico se han convertido en algo muy normal y común para ciudadanos de un presente postmoderno. Si es así, entonces esto también es un factor crucial para el diagnóstico de la utopía en la postmodernidad.

De cualquier modo, a diferencia de las distopías, el texto utópico no cuenta de ninguna manera una historia: más bien busca describir un mecanismo o un tipo de máquina que suministre los planos del modo en que se construyen el bien o la sociedad perfecta: erige un modelo sobre la base de éste o de aquel conocimiento implícito (lo cual, por supuesto, puede impresionar al lector como algo excéntrico, decepcionante o del todo alocado). Y si se objeta que en las utopías contrarias también se muestran las experiencias y las formas de felicidad disponibles a sus sujetos, sugeriría que esos momentos de desfallecimiento en escenas idílicas o pastorales, son algo así como los suplementos y la disculpable autoindulgencia de las grandes utopías, como si fuese su lado ideológico, en el cual se cosecha la

recompensa de éste o de aquel inocente –o no tan inocente– placer: y disfrutan las imágenes anticipatorias de los tipos de relaciones humanas y los tipos de existencia que ellos desean tener disponibles de un modo estable y confiable para la gratificación de todos. Pero quiero sostener que estos momentos indulgentes no son el principal asunto del texto utópico: por un lado hay una cierta contradicción historicista, implicada en la afirmación de que desde las profundidades de un presente corrupto por definición, gente deformada y reprimida por ese mismo presente podría ser, ante todo, capaz de imaginar circunstancias infalibles.

Todas las auténticas utopías han sentido oscuramente esta oscura contradicción, y, de cualquier modo, muchos de sus autores pueden haber querido –para asombrarnos con las imágenes de lo que pensaban que la vida debería ser realmente– restringir su producción textual a un tipo muy diferente de operación: a saber, la construcción de los únicos mecanismos sociales materiales que pueden permitir una nueva utopía de libertad. El mecanismo utópico, en sí mismo, no tiene nada que ver con la libertad: existe más bien para neutralizar aquello que bloquea la libertad, como por ejemplo la materia, el trabajo, el poder, el entrenamiento, la disciplina, el reforzamiento, los hábitos de obediencia, y cosas por el estilo: todo aquello en que estaban necesariamente basadas las viejas sociedades (que Fourier desdeñosamente llamaba «civilización»). La tarea de un nuevo mecanismo utópico es, entonces, absorber todas esas no-libertades en sí mismas, concentrarlas para trabajarlas; y encarnándolas en forma absoluta, lo estrictamente necesario -el trabajo represivo, la resistencia de la materia y la escasez- para permitir aquello que Marx denominó el «Reino de la Libertad».

En este sentido, la diferenciación de Marx entre el «Reino de la Necesidad» y el «Reino de la Libertad», en el volumen III de *El Capital*, es propiamente utópica: en tanto que las exóticas especulaciones de Fourier son desde la misma posición completamente a-utópicas (en el mal sentido) y más bien realistas, aproximándose al propio programa teorético de Marx. Pues Marx expuso cómo el socialismo no sólo fue simplemente deseable, sino también estructuralmente posible, en el proceso de emergencia dentro del capitalismo mismo (tampoco se equivocó acerca de la tendencia estructural del capitalismo para con la organización colectiva en todos los dominios imaginables). Pero la tarea de Fourier está igualmente predicada sólo sobre aquel realismo social, pues él quiere mostrar cómo existe en el ser humano, en los instintos y en la psique humana, no un mero anhelo de existencia colectiva (lo que él llamó «asociación»), sino también los mecanismos –las pasiones asociativas mismas– que ante todo son capaces de traer dichas relaciones sociales asociativas a la existencia. Para Fourier, éstas existen ahora mismo, en todos nosotros, y serían de algún modo suficientes para construir la maquinaria utópica para las varias y altamente diferenciadas pasiones y deseos, y producir un armónico juego colectivo en torno de sí mismas.

Para anticipar un desarrollo posterior: si hay algo al menos distante y subliminalmente familiar en el tema del mecanismo central utópico es porque precisamente este diseño utópico es el que tienen presente los actuales retóricos y propagandistas posmodernos del capitalismo de libre mercado, al celebrar los beneficios de la libertad y el comercio contra las perversas utopías del socialismo y la planificación. Me parece que no es un asunto accidental el que tales retóricos

antiutópicos deban encontrarse obligados a pedir prestadas las armas formales de la imaginación utópica misma, para silenciar demandas muy crecientes.

Otra observación breve acerca de las implicaciones del discurso utópico, que vuelve sobre su estructura no-narrativa, y en particular sobre la ausencia de personajes interesantes (un capital de figuras: un pálido testigo u observador histórico, el explicador o guía tedioso, o muy a menudo un insípido par de amantes diseñados para ilustrar placeres y dolores utópicos).

Para el texto utópico es necesario ir más allá de personajes narrativos como los señalados, más allá de la existencia individual o de las personas reconocibles, y en cierto sentido, claro está, para tener una profunda afiliación con lo que nosotros pensamos como muerte, la cual es en realidad la sucesión de las generaciones, un proceso para el cual la vida de los individuos aislados es por una necesidad relativamente indiferente. Pero es esta misma indiferencia glacial del texto utópico la que marca la realización del punto de vista utópico fundamental sobre la vida; a saber, para asumir el punto de vista de la especie y del ser de la especie sobre la existencia individual, y también sobre lo que conocemos como historia humana. La utopía es radicalmente ahistórica precisamente en este sentido: pues la historia es nuestra única e intensa experiencia de la fusión de tiempo y acontecimiento, de temporalidad y acción: la historia es elección, libertad y fracaso, todo a la vez; mientras que la utopía está puesta a una altura desde la cual aquellos cambios ya no son visibles, aún cuando es un cambio absoluto y una diferencia radical –fenómeno que el inhumano punto superior de la utopía puede solamente sentir como repetición fuera del tiempo–. Y esto es tal vez el más profundo origen de las ansiedades que podemos percibir al confrontarnos con el proyecto utópico: pues un estado de sociedad que no necesita historia o que no necesita lucha histórica reside más allá de lo que es preciado por nosotros en la vida tanto individual como colectiva: su concepción nos obliga a experimentar la más aterradora dimensión de nuestra propia humanidad, al menos para el individualismo de los burgueses modernos, lo más puro de nuestra inserción en la gran cadena de las generaciones, que nosotros denominamos la muerte. Pero la serenidad de la utopía observa calmada e implacablemente los accidentes de la muerte individual, considerándola, al igual que los accidentes de la existencia y del destino individual, con una única y absoluta indiferencia.

Este es todavía un medio relativamente existencial de la utopía; es como un lecho libidinal, sobre el cual se construyen ulteriormente todos los miedos y ansiedades de la utopía, más sociales y más políticamente programados. Si nos volvemos hacia ellos ahora, es para confrontar integralmente el tiempo presente, el de la postmodernidad, el cual resiste los impulsos utópicos, y junto con esto las políticas en general son consideradas como proyectos globales y no meramente locales y reformistas.

Debería entenderse que estamos hablando aquí de la situación posmoderna, de la situación de la posmodernidad, como algo que parece poco propicio para el impulso o para la imaginación utópica. De los diversos posmodernismos –los diferentes proyectos culturales o ideológicos que han surgido en el interior de esta nueva situación (la cual consiste, como lo he sugerido, en un nuevo estado global e informatizado en el interior del mismo capitalismo)– algunos son antiutópicos, otros son más políticos y tal vez secretamente utópicos de acuerdo con sus propios códigos y caminos.

Sin embargo, lo que no se puede poner en duda es que un argumento central y estratégico, con el cual el posmodernismo ideológico condena a su antagonista modernista, se puede transferir de inmediato a la utopía, donde funciona igualmente bien como un poderoso argumento antiutópico. Considerando esto, el modernismo significó una voluntad de poder y una excesiva ambición de transformar en su propia imagen un mundo ya en proceso de modernización e industrialización: un argumento que puede sumarse también a la interpretación feminista del movimiento moderno como patriarcal y de orientación masculina en su perverso universalismo. En Europa del Este esta crítica del modernismo ha sido específicamente trasladada a la revolución social, y un libro sorprendente considera a Stalin como el más grande de todos los modernistas. Comúnmente, sin embargo, la relación del modernismo con la revolución social ha sido pactada de una manera más sutil: Le Corbusier, lo mismo que Schiller, confió en la estética para cambiar el mundo de un modo tal que la revolución social podría no ser necesaria.

Hay, por lo tanto, una afinidad entre modernismo y revolución: sin embargo, son competidores, más que colaboradores. Debe estar claro ahora que todos estos diagnósticos del modernismo pueden aplicarse sin gran dificultad a los distintos movimientos o visiones utópicas, que procuran por igual imponer un sistema totalitario sobre sus desventurados sujetos: movimientos y visiones que pueden ser igualmente ennegrecidas con el mismo tinte a título de revolución social, que se puede leer como una voluntad de identidad que procura tachar la diferencia (junto con la democracia).

Pero debemos además examinar, brevemente, el objetivo distintivo de la situación o de la condición posmoderna, la cual es desfavorable para el pensamiento utópico. Los quiero resumir bajo dos títulos: la pérdida de un sentido de historia, y la creciente incapacidad para aprehender el cambio mismo. El primero de estos implica una modificación en nuestra temporalidad: el segundo conduce más fundamentalmente sobre el espacio en sí mismo y en particular sobre el espacio construido. Trataré esto primero.

Lo que me parece que es singular en relación con la arquitectura posmoderna resulta, por lo menos en parte, de un cambio en las posibilidades económicas de la arquitectura hoy y en particular de los tipos de encargos que se pueden esperar y los tipos de proyectos que se pueden imaginar. La arquitectura moderna confrontó un antiguo paisaje en el punto de una inmensa explosión de expansión urbana, crecimiento de la población y nuevas oportunidades de edificación de todos los tipos: su *hybris* y su vocación para cambiar el mundo fue una función de estas posibilidades objetivas, que dejaron de existir a fines de los años setenta, cuando se hizo visible el amanecer de lo posmoderno.

Así, me parece perverso y engañoso que el mismo símbolo y logo del surgimiento de la posmodernidad haya sido derivado de la fotografía dramática, de la dinamitación de un proyecto moderno de vivienda más bien desprestigiado (Pruitt-Igoe, un acontecimiento que, después de Jencks, uno puede encontrar virtualmente en todos los libros del posmodernismo). El problema y el dilema para los arquitectos posmodernos ha sido más bien el cierre de nuevas oportunidades de construcción, más que su apertura, para el reemplazo de todas las viejas edificaciones modernistas, como sugiere esta imagen. Las ambiciones de la arquitectura posmodernista han sido forzadas a lo decorativo, precisamente por estos

constreñimientos; y allí donde fueron posibles edificaciones ambiciosas, tendieron a ser un microcosmos de la ciudad, más que una contribución a ella. No fueron arriesgados, como los modernistas al proponer una reestructuración en grande de la ciudad industrial. Sino que más bien imaginaron -los postmodernistas- nuevas ciudades miniatura en su propio código, que las personas pueden considerar como refugio contra los horrores de la ciudad real, tal como ésta existe hoy. Todo esto, sin embargo, determina una grave baja de expectativas y en particular una pérdida de la voluntad de edificar y de la confianza prometeica en la construcción. Pero es precisamente esta confianza en la habilidad humana para construir lo nuevo y para imaginarse todo un nuevo y vasto proyecto lo que está invertido tanto en la imaginación utópica como en la auténtica actividad política.

En cuanto al tiempo, no sólo quiero sugerir que han habido pocos períodos tan desmoralizados y tan desanimados cómo el nuestro, donde viene a terminar toda esperanza fundamental para el cambio o el progreso, sino también que se ha modificado nuestro sentido del pasado y del futuro histórico. Vivimos en una de las épocas más historicistas, saturada de información histórica de todas las culturas del mundo, y con alusiones e imágenes históricas que, incluso, tienden a oscurecer nuestra familiaridad con el propio presente. Pero nuestro sentido de la diferencia histórica radical, de la radical diferencia del pasado y de otras culturas ha llegado a ser singularmente endeble e ineficaz, mientras que nuestra capacidad para imaginar cambios futuros de cualquier naturaleza radical está virtualmente paralizada (evocaciones corrientes del «fin de la historia» de Hegel hacen esto obvio desde una posición, pero la refiero de un modo fundamentalmente existencial y experiencial).

Sin embargo, sabemos de catástrofes que vienen, que pueden recitarse calmadamente, todos los shocks del futuro predecibles que enumeré antes en relación con la distopía. Sugiero, entonces, que ha habido una disociación fundamental en nuestro sentido del tiempo: nosotros sabemos, por una parte, que el futuro sólo puede ser catastrófico; y por otro lado, tenemos experiencia de un presente virtualmente en *stasis*, un tipo de existencia destellante y lujuriosa de la que no se puede imaginar que vaya a cambiar. Los que han decaído son los vínculos temporales entre estas dos situaciones, en las cuales creemos conforme a dos comportamientos distintos y separados de la mente.

Ambos desarrollos –a la par temporal y espacial– son en mi opinión reflejos de la experiencia de la frustración que las personas han conocido a través de todo el mundo en años recientes. Sin embargo, las utopías fueron clásicamente ellas mismas productos de la experiencia de la frustración. Todas las utopías del gran siglo XIX francés vinieron como resultado de lo que se percibió como el fracaso y la violencia de la Gran Revolución; fueron imágenes contrarrevolucionarias que acabaron teniendo, en el curso de una nueva historia flamante, implicaciones y consecuencias revolucionarias.

Quizás sería presuntuoso sugerir que el resurgimiento del pensamiento utópico en nuestro propio tiempo debería estar acompañado de los mismos efectos. No obstante, creo muy fuertemente que el poder para construir en la mente es inseparable del poder para construir social y espacialmente; que la innovación mental es inseparable de la innovación política, estética y científica. No sé si un resurgimiento de las capacidades utópicas sería saludado como una causa o un síntoma de cambio cultural; pero confío en que, si comenzaran a surgir nuevas utopías, nuestra capacidad para la acción colectiva y la praxis también parecerá haber comenzado a despertar otra vez.

POSMODERNIDAD Y DESEO* (SOBRE FOUCAULT, LYOTARD, DELEUZE, HABERMAS)

Scott Lash

La teoría social occidental de los últimos veinte años ha venido marcada por una escasez de comunicación entre las aportaciones críticas germánicas y el estructuralismo francés; además, las relaciones entre los pensadores angloamericanos que extraían su inspiración de los primeros y los influenciados por los últimos se han caracterizado por un frío silencio. Hay que conceder a Jürgen Habermas el mérito de haber roto recientemente los sellos de estas cajas herméticamente cerradas y de haber abierto el debate. En este contexto la intervención de Habermas pone enérgicamente de relieve la naturaleza problemática y las implicaciones políticas de la cultura moderna y posmoderna[1].

Habermas dirige inicialmente los dardos de su crítica contra el neoconservadurismo en Estados Unidos y Alemania, centrándose en las afirmaciones de escritores tales como Bell de que la modernidad cultural ha entrado en contradicción con la modernización social. Pero el foco principal de su ataque es, como han notado los críticos de Habermas, la cultura posmodernista misma y especialmente la teoría posmodernista de los escritores contemporáneos franceses influenciados por Nietzsche. Para Habermas la modernidad cultural comprende tres esferas de valor, la teórica, la práctica y la estética, que se vuelven autónomas entre sí hacia fines del siglo XVIII. Habermas supone, pues, que la modernización social viene acompañada por esa diferenciación tripartita en la esfera cultural. Las consecuencias negativas de esto

* Publicado por la revista española *Debats*, núm. 14, diciembre de 1985.

radican para Habermas en la autonomización del ámbito de lo estético. En este contexto, el ámbito de lo estético queda completamente separado de la vida diaria. Y lo que es peor, la razón estética experimenta algo así como un drenaje de contenidos teóricos y sobre todo de contenidos práctico-morales.

La modernidad estética socava, en efecto, a la razón teórica y a la razón práctica. Los ataques de Habermas a la teoría posmodernista francesa se siguen de sus ataques contra la modernidad estética. Pretende que el privilegio atribuido a la esfera de la estética por los neonietzscheanos tiende a socavar la racionalidad teórica y práctica. Sustenta que tal primacía de lo estético implica una ausencia de mediación social y especialmente una falta de articulación entre la modernidad-posmodernidad cultural y las prácticas de la vida diaria. Subraya una cierta convergencia entre los teóricos posmodernos franceses y los neoconservadores, supone que la renuncia a toda noción de racionalidad sustantiva por parte de los primeros prepara el camino para el decisionismo defendido por algunos de los segundos[3].

Este artículo tiene dos finalidades básicas. La primera consiste en elucidar, en parte por vía de respuesta a las críticas explícitas de Habermas, el concépto de modernidad cultural que cabe encontrar en la teoría francesa. Por este lado, veremos, analizando la obra de Foucault, Lyotard y Deleuze –probablemente los tres escritores franceses más destacados en este contexto– que la posmodernidad está inextricablemente vinculada a una teoría del deseo, una teoría cuyos rasgos más generales voy a tratar también de bosquejar.

En esta discusión veremos que, por descontado, los neonietzscheanos han entendido su obra en términos de mediaciones sociales, en el contexto de un cambio hacia un capitalismo posindustrial, y en estrecha conexión con las luchas políticas de los nuevos movimientos sociales... Igualmente encontraremos que su concepción del ámbito estético no es en modo alguno una estética trascendental. Pues para los teóricos franceses, la estética es ante todo y sobre todo un asunto de práctica política. La teoría no queda aquí devaluada. Muy al contrario; la teoría opera ella misma como una importante arma crítica en el desenmascaramiento y análisis tanto de la dominación política contemporánea como de los discursos que la acompañan y justifican.

Mi segundo objetivo es una evaluación crítica de los principios puestos sobre la mesa en esta controversia entre Habermas y los estructuralistas. Tanto el primero como los segundos ven la teoría social como una tarea radicalmente implicada en el combate contra las formas de dominación y sojuzgamiento. En este punto me fijo en el espíritu que anima la obra global de Habermas, más que en la letra de sus reproches contra los posmodernistas, y trato de mostrar que Habermas opera con una noción básica de derecho natural, de derechos morales naturales que queda sistemáticamente excluida por el marco conceptual de los teóricos franceses. Tal ausencia sistemática, como veremos, abre la puerta a la posibilidad de dominación. Después vuelvo a un detallado examen de las incisivas críticas a que Lyotard ha sometido a Habermas y sostengo que la fuerte noción de consenso –y la relegación de la estética– en que estriba la teoría de la acción comunicativa es igualmente problemática en relación con el tema del poder y la opresión.

Aunque Habermas desdibuja a veces la distinción entre modernidad y

posmodernidad estéticas yo creo que se trata de una distinción crucial. Siguiendo las convenciones de la mayoría de los historiadores del arte y críticos literarios, podemos fechar el nacimiento de la modernidad estética en las últimas décadas del siglo XIX. Constituye una ruptura con la representación, de ahí una cierta autorreferencialidad y sobre todo el conjunto de formalismos que la caracterizan. Comentaristas tales como Foucault y Rorty han señalado que fenómenos similares tienen lugar aproximadamente en la misma época en epistemología, filosofía moral y ciencias sociales. Por otro lado, la posmodernidad de los años sesenta (consideremos por ejemplo a Peter Brook en el teatro y la poesía de Plath) significa una ruptura con los formalismos, una ruptura con el significante; significa una nueva primacía de lo inconsciente, de lo corporal y material, del deseo, de los impulsos libidinales[1]. La obra de Foucault, Lyotard y Deleuze no solamente clarifica este nuevo sustrato estético y señala sus implicaciones éticas y políticas. La obra de estos autores es parte integrante del posmodernismo mismo.

Aunque el material a que me refiero en lo que sigue pudiera parecer excesivamente amplio, mis pretensiones no son excesivamente ambiciosas. Este artículo no contiene una defensa sistemática de una determinada periodización en las artes y en la literatura ni tampoco una discusión detallada de la posibilidad de que la teoría del deseo, o la teoría de la racionalidad comunicativa puedan suministrar una sustentación temática a una cultura política posindustrial de los movimientos sociales. De modo que la aparente ambición de este articulo es sólo resultado de que he tenido que recurrir a numerosas fuentes para poder tratar los dos objetivos que me he señalado más arriba.

LA TEORÍA SOCIAL COMO DESEO

Pasemos, pues, a considerar cómo los neonietzscheanos nos han proporcionado no solamente una estética sino también una ética de la posmodernidad, que ha contrapuesto el disenso y la invención a las jerarquías y al sojuzgamiento, y quizá lo más importante sea que han empezado a bosquejar una teoría social posmoderna. La posmodernidad teórica, al igual que la estética, representa una ruptura con los formalismos. Si la posmodernidad estética ha implicado el sobreseimiento de la hegemonía de lo simbólico en la literatura, las bellas artes y la música por lo inconsciente y lo corporal, entonces la teoría posmoderna ha significado para Foucault, Lyotard y Deleuze sacar a la palestra lo narrativo o la historia en contra del discurso. La posmodernidad teórica ha sido sobre todo para los teóricos franceses un divorcio con los estructuralismos. Ha propuesto, en enérgica contradistinción con la mayoría de las encarnaciones de estos últimos, acabar con la primacía del discurso, del texto, de la palabra, del significante; la muerte de la hegemonía de lo «escrito». Aun a riesgo de ser excesivamente esquemático, cabría decir que la reciente teoría social francesa se divide en dos campos -los modernos y estructuralistas, tales como Barthes, Lacan y Derrida, cuya inspiración es saussuriana, y los posmodernos Foucault, Lyotard y Deleuze cuya inspiración es nietzscheana. Para una serie de estudiantes activistas franceses el choque con la autoridad en 1968 fue al mismo tiempo un choque con los estructuralismos

representados por sus profesores. Una ruptura con la casa asfixiante del lenguaje; para las feministas y otros movimientos, el final de la soberanía del significante fálico. Si *sous le pavé la plage*, entonces tal vez bajo el significante estaba el deseo[5].

UNA ESTÉTICA DE LA TRANSGRESIÓN

Michel Foucault ha descrito recientemente el cuerpo de su obra como una especie de recuento de los esfuerzos del hombre por autoconocerse y del precio que ha tenido que pagar como consecuencia del éxito de esos esfuerzos[6]. Los esfuerzos del hombre por autoconocerse han tenido como resultado una serie de discursos. Foucault desarrolló en los años sesenta una noción de lenguaje no discursivo que podía utilizarse para contrapesar y construir resistencia contra el discurso. En este lenguaje no discursivo o contramemoria, con la que Foucault identifica su obra, podemos encontrar un concepto de posmodernidad. Discurso y lenguaje no discursivo son elementos de una especie de modelo espacial con que Foucault parece haber trabajado en los años sesenta.

Puede ser muy útil concebir este modelo en términos del Mismo y de lo Otro. El espacio del Mismo se caracteriza por la luz; es el espacio del discurso. Los elementos que caracterizan el espacio del Otro, el ámbito de la oscuridad para Foucault, son los que han sido excluidos por el discurso (y por el Mismo); son figuras de locura, sexualidad y muerte. En lo que Foucault llama el período clásico (entre 1650-1800) los signos quedaban constituidos y los referentes identificados en el mundo del Mismo. En este período se registra una persistencia de mecanismos literalmente maniqueos; las prácticas discursivas de los siempre locuaces príncipes de la luz se enfrentan al silencio de los truhanes de la oscuridad. Pero en el período moderno, se inventa a sí mismo un nuevo y tercer mundo, del que la estética de Kant establece la posibilidad y Sade la realización; más exactamente, habría que hablar de un nuevo espacio o un nuevo pliegue. Es decir, con lo que Foucault llama el nacimiento de la literatura un espacio vertical se establece en el límite donde la luz se topa con la tiniebla; un espacio que empuja hacia arriba a ese límite. Es el espacio de la literatura no discursiva donde el lenguaje cobra opacidad, peso ontológico. Es en este pliegue donde se constituye lo posmoderno. Es ahí donde Mallarmé, Nietzsche y Bataille escribieron, y donde Klossovski y Foucault escriben. No es precisamente un signo de modestia el que Foucault –refiriéndose, por supuesto, a su privilegiada posición dentro de ese espacio literario– califique a toda su obra de ficción. El nuevo lenguaje de este espacio vertical es capaz de ofrecer una clarificación completamente nueva del discurso y del Mismo. Pueden también hablar del Otro (locura, sexualidad, muerte), de una forma completamente diferente a aquella en que es capaz de hacerlo el discurso. De cuando en cuando figuras del Otro logran penetrar en ese pliegue de lenguaje no discursivo y hablan –la sexualidad y la muerte en Sade, la locura en Artaud; y la mujer, muy discutiblemente, en el soliloquio de Molly y en la reciente historia feminista.

En *Locura y civilización*, en la mitad del siglo XVII, se anuncia una nueva relación entre palabra y cosas, la cual fue condición para la existencia de un diferente discurso sobre la locura. Un discurso que sistemáticamente excluyó al demente al

ámbito del Otro, a un espacio antes ocupado por la muerte. En el siglo XVI las palabras y sus referentes, cuando su consistencia era de una cierta sustancialidad o materialidad, quedaban conectadas por medio de la similitud. Los actos de habla serios funcionaban para preservar la vida manteniendo entretenida a la muerte, y no al loco –el cual en todo caso no quedaba excluido del discurso. La episteme del siglo XVI, que Foucault caracterizó en términos de hermenéutica –para distinguirla de la semiología– no abogaba por nociones realistas de verdad que pudieran dividir el mundo en ámbitos de la luz y del conocimiento, de un lado, y de la oscuridad y la locura, del otro. La síntesis cartesiana del siglo XVII, como Adorno y Horkheimer subrayaron, promovieron ciertamente la capacidad del hombre para controlar su entorno. Pero, ¿a qué precio? El nuevo espacio discursivo en que las palabras eran signos parecidos a cifras que llevaban lámparas conectadas con las cosas que habían perdido su profundidad, fue hecho posible a través de la transustanciación de la locura desde el ámbito de la opacidad al de la oscuridad y de su exclusión al ámbito del Otro. Más recientemente, en el lenguaje no discursivo vertical que ha logrado abrirse un espacio a sí mismo entre el Mismo y el Otro, en ese pliegue que es también el espacio del sufrimiento físico y del terror, lo posmoderno se ha puesto en pie, en la forma que le diera Artaud, y ha lanzado palabras contra la fundamental ausencia de lenguaje[7].

Lo Otro en este modelo espacial está habitado por figuras de locura, sexualidad y muerte, y se parece mucho al inconsciente de Freud. El lenguaje no discursivo del espacio entre el Mismo y el Otro persiste en su lucha contra la muerte. Las prácticas culturales posmodernas estriban en la locura y la sexualidad para poder mantenerse, y elevan una crítica contra el ámbito y contra los tipos de subjetividad constituidos por el discurso. Elementos de este modelo, como vimos hace un momento, son visibles en *Locura y civilización* y en *El orden de las cosas*. Sin embargo, donde este modelo se desarrolla plenamente es en los escritos de Foucault sobre literatura a principios y mediados de los años sesenta.

En «Lenguaje hasta el infinito» Foucault desarrolla algunos de los temas de M. Blanchot sobre la conexión entre muerte y escritura. Para Ulises, notaba Blanchot, el lenguaje era un recurso con que contrapesar la muerte. Ulises es capaz de escapar al destino que se le ofrecía continuando su habla ficticia hasta el espacio que bordea con la muerte pero que también es un espacio que la equilibra, el espacio en que la historia sitúa su ámbito natural[8]. El lenguaje escapa a la muerte convirtiéndose en autorreflexivo, abriéndose un espacio en el límite mismo de la muerte y prosiguiéndose a si mismo hasta la infinitud. El tiempo, como vio Heidegger, estaba socialmente constituido y era una función del lenguaje. El lenguaje mismo en su reflexión sobre la muerte y contra la muerte constituye para nosotros, operando exclusivamente en la dimensión del espacio, un pasado infinito y un futuro infinito. Y lo hace, a través de un murmullo que se replica a sí mismo, erigiendo un juego de espejos que no tiene fin[9].

Uno de los temas más influyentes de *El orden de las cosas* es el del nacimiento de la literatura. En el «Lenguaje hasta el infinito», con anterioridad al nacimiento de la literatura en el siglo XIX la religión ocupaba el espacio con que se equilibraba a la muerte. Para que surja la literatura no es suficiente con que los hombres se vuelvan ateos; el lenguaje, a través de una transgresión última –paralela al regicidio

de *Disciplina y castigo* y al matricidio de *Yo, Pierre Rivière*[10]– lo asesina a Dios ocupando así el lugar de la Palabra[11]. Pero el nacimiento de la literatura significa más que la muerte de Dios, significa que el lenguaje a través de los buenos oficios de comadronas tales como Sade y Hölderlin tiene que prender fuego al discurso y empecinarse en la transgresión de los límites del discurso en dirección al ámbito del Otro -la muerte, la locura, la sexualidad[12]. Y tiene que hacerlo así a través de lo que Foucault llama su «exceso», exceso consistente en el acto de nombrar valiéndose de transgresiones. En el período clásico la retórica, que es parte de la filosofía de la representación, es la reina. La literatura comienza donde la retórica acaba, es decir, en el momento en que aparece un lenguaje que se apropia y consume todos los demás lenguajes (esto es la religión y los discursos clásicos) por medio de un relámpago luminoso, haciendo nacer una figura oscura, pero dominante, en la que la muerte, el espejo, la ondulante sucesión de palabras hasta el infinito establecen sus roles[13].

Si Foucault ve a Blanchot en términos de una posmodernidad que sirve de contrapeso a la muerte, a Bataille lo entiende en términos de ese lenguaje no discursivo que estriba en la sexualidad. Aquí el concepto clave es «transgresión». En el misticismo cristiano, observó Bataille, el rapto, el éxtasis no estaban separados del espíritu sino que existían en el corazón de lo divino[14]. En el siglo XIX, cuando el concepto de sexualidad se convirtió en objeto del discurso, la propia sexualidad quedó excluida al espacio del Otro o relegada a lo inconsciente. En la transgresión lo sensual hace aparición y habla a través de un lenguaje no discursivo. La transgresión significa no solamente comunicarse a través de la sexualidad[15], sino que está en la raíz de esta última. A través de la transgresión la sexualidad abre «la excesiva distancia que hay en el corazón del límite». La transgresión, cuyo precursor es el misticismo cristiano y cuya epifanía se encuentra en las obras de Bataille, es a la vez una profanación de lo sagrado y la constitución de una nueva sacralidad. Su lenguaje de erotismo, que para Foucault es un lenguaje de futuro[16], tiene que superar los límites de la muerte de Dios. En un mundo que ya no reconoce ningún sentido positivo en lo sagrado... la transgresión suministra la única manera de descubrir lo sagrado en su sustancia inmediata[17]. En el exceso que representa el acto de matar a Dios no es Dios ni la religión quienes son transgredidos sino el mundo limitado y positivista, el mundo circunscrito por el discurso.

Elemento crucial de la transgresión en las novelas de Bataille, y también para Foucault, es el ojo. El ojo, que habita el límite abierto del lenguaje no discursivo, es el espacio del que Bataille habla. El ojo es una figura del ser en acto de transgredir su propio límite[18]. A través de la transgresión el ojo mira hacia dentro y hacia fuera. Cuando mira hacia adentro ilumina la noche del Otro, pero debe a la oscuridad la rotunda claridad de su manifestación[19]. Este ojo vuelto hacia dentro mira lenguaje y muerte. Cuando mira hacia afuera funciona como una lámpara y un espejo. Una lámpara: la oscuridad de su núcleo se derrama sobre el mundo y la ilumina. Un espejo: agavilla la luz del mundo en su mancha negra[20].

Blanchot y Bataille eran nietzscheanos y novelistas. Y también lo era sobre todo Klossovski. En los párrafos anteriores hemos visto que el espacio del Otro está habitado por la locura, la muerte y la sexualidad. En el ensayo de Foucault sobre Klossovski está habitado por lo diabólico[21]. El ensayo lleva por título *La Prosa de*

Acteon. Acteon, enseñado a cazar por el inmortal centauro Queiron, espió a Artemisa (Diana) en su baño y fue inmediatamente convertido en un ciervo para que lo devoraran sus propios perros. La prosa de Klossovski –en la medida en que representa la transgresión, en la medida en que su ojo transgrede a la diosa Diana, en la medida en que sus palabras transgreden los límites del discurso– es la prosa de Acteon.

El lenguaje no discursivo y su correlato en la acción social de la posmodernidad puede caracterizarse en términos de *simulacro*. Por cuanto esencia y fenómeno, significante y significado han perdido su relevancia. La prosa de Klossovski y la acción de Acteon están compuestos de simulacro. Y a lo que se refieren en el baño de Diana no es a Diana sino a un simulacro de Diana[23]. Los simulacros de las palabras de Acteon y el simulacro de Diana están mediados por el *demon*. El simulacro que aparece a través de la teofanía de Diana es al mismo tiempo el *demon*, quien, por tanto, media entre los dioses y los hombres. La prosa no discursiva de Acteon (de Klossovski), vuelve a dar vida al gnosticismo y a las versiones dualistas del cristianismo en la medida en que lo diabólico deja el espacio del Otro. El espectro del *simulacrum* –la imitación de una esencia que es ella misma interpretación– habita por tanto para Foucault (como él dice que lo hace para Gide, Klossovski y Borges) no sólo el ámbito de las palabras y las cosas sino también el ámbito de los seres humanos y de la acción social[24].

Foucault, por lo menos en los años sesenta y setenta, nunca utilizó, que yo sepa, el término posmoderno. Cuando más se acerca al uso de este término es en *El orden de las cosas*, en que indica que el lenguaje no discursivo de Nietzsche y de Mallarmé constituye una crítica a la modernidad y apunta a una época que en cierto modo está allende lo moderno[25]. Sin embargo, la estética de Foucault, tal como la hemos esbozado más arriba, es claramente una estética posmoderna en la medida en que rompe con el formalismo y tiene su base en el inconsciente. Y esto se confirma por cuanto los escritores en que Foucault se basa para formular su noción de lenguaje no discursivo –Nietzsche, Artaud, Blanchot, Bataille, Klossovski– han estado entre los pioneros de la estética posmodernista. La posmodernidad cultural queda retratada en Foucault, como hemos discutido más arriba, en un modelo de exclusión y transgresión. Aquí figuras tales como la locura, la muerte, la sexualidad y lo diabólico son excluidas del discurso y marginadas al espacio del Otro o del inconsciente. La posmodernidad cultural, o lenguaje no discursivo, surge en el espacio entre el discurso y el inconsciente. Las figuras de lo inconsciente, a través de tal lenguaje no discursivo, trascienden el límite hacia el espacio del discurso. Debería quedar claro que, pese a Habermas, lo que aquí está en cuestión es algo más que una estética. Foucault se basa ciertamente ante todo en la posmodernidad estética como base para lo que es para él una intervención teórica. Cuando la teoría actúa a través de la transgresión sobre el ámbito del discurso, moviliza una crítica –una crítica del discurso y de las formas de subjetividad– que es preminentemente práctica y política. La naturaleza práctica y política de tal crítica está clara en la constante relación de Foucault con los movimientos sociales y con la micropolítica de los años setenta. La política cultural de la transgresión que Foucault defiende es una especie de simulacro no racional de la racionalidad comunicativa o de la razón práctica de Habermas. En una palabra, la estética de Foucault es, como Said ha mostrado, una «ética del lenguaje»[26].

Y aquí conviene no eludir ya algunas matizaciones importantes en relación con la obra del último Foucault. En muchos aspectos importantes, la obra de Foucault se aparta significativamente de una problemática del deseo. En primer lugar, hay que notar que la tradición francesa de G. Gaguilhem en historia y filosofía de la ciencia tuvo una gran influencia sobre Foucault, influencia de la que quizá quepa decir que casi llegó a superar la influencia que sobre el pensamiento de Foucault ejerció Nietzsche[27]. En segundo lugar, la obra del período medio de Foucault tuvo importantes resonancias estructuralistas. En *El orden de las cosas* y especialmente en *La arqueología del saber*, las relaciones de poder y la visión libidinal (la locura, el cuerpo) de la acción que caracterizó a sus primeras y últimas obras estuvieron casi ausentes, viéndose sustituidas por una búsqueda de precondiciones y características estructurales de los discursos. El estructuralismo y el modernismo estético en el sentido en que vengo empleando este último término aquí representan ambos corrientes formalistas en el sentido de romper la transparente conexión entre significante y contenido o significado. La ambigüedad de Foucault hacia el estructuralismo tiene su eco en sus oscilaciones entre la valoración de lo moderno y de lo posmoderno. La lectura de Klossovski mencionada más arriba tiene elementos de lo moderno y de lo posmoderno. En su muy criticado ensayo sobre Magritte, *Esto no es una pipa*, se centra en torno a la yuxtaposición que éste efectúa de lo discursivo y lo figurativo y a su ruptura con las semejanzas de una estética de la representación para sustituirla por una estética de la similitud[28]. Esto es claramente una lectura modernista de Magritte. Por supuesto que esos tipos ideales de lo moderno apolíneo y de lo posmoderno Dionísiaco no se encuentran nunca en la realidad. Consideremos, por ejemplo, el *Ulises* de Joyce donde una hipostatización lírica de lo formal queda intercalada con los acentos de las murmuraciones de Bloom contra ella. De hecho, tanto Lyotard, como Deleuze mezclan elementos de lo moderno con su estética ampliamente posmodernista. En este contexto hay que notar que a Magritte se le suele considerar por lo general como posmoderno en el sentido en que este término se está utilizando aquí[29]. Por supuesto el surrealismo como género es entendido por todo el mundo como un rechazo del formalismo, de lo apolíneo, a lo que sustituye por una atención al sueño, a los impulsos del ello y al inconsciente. Y Foucault escogió a un gran número de surrealistas o de aquellos que habían compartido las preocupaciones del surrealismo como tema de sus ensayos estéticos, no precisamente a Magritte, sino a Bataille, Rousell y Artaud.

En tercer lugar, en una entrevista publicada en *Telos* en 1983 Foucault parecía distanciarse de la noción deleuziana de deseo, notando que si Deleuze era un nietzscheano en el sentido de la voluntad de poder, entonces él (Foucault) era un nietzscheano en el sentido de voluntad de conocimiento[30]. Supongo que aquí Foucault, como se lo suele entender por lo general en Francia[31], ha igualado deseo con voluntad de poder. La voluntad de conocimiento, de otro lado, se menciona en los cuadernos y fragmentos de Nietzsche que fueron después recogidos y publicados póstumamente con el título de *La voluntad de poder*. El concepto, sin embargo, es consistente con el de moral de esclavo en *La genealogía de la moral*. Aún apartándose, por supuesto, del elitismo de Nietzsche. Foucault está entendiendo aquí la voluntad de conocimiento como discurso, como ese enemigo de la voluntad de poder, o del deseo, o del cuerpo. En este sentido la afirmación de Foucault de que él y Deleuze han estado involucrados en

proyectos distintos no implica que no se trate de proyectos complementarios. Más aún, en los cinco años siguientes a 1968, que fue cuando Foucault estuvo más cerca de Deleuze, nunca articuló una teoría positiva del deseo o del cuerpo, constituyendo este último una especie de vector pasivo sobre el que operaban los discursos. En el primer volumen de la *Historia de la sexualidad* Foucault parecía considerar el deseo mismo como parte del discurso[32], situándose ahora el principio de acción en un cuerpo cuya resistencia sólo podía basarse en los placeres o en un arte erótico. A fines de los años setenta y en los años ochenta,

Foucault se apartó aún mas de la teoría del deseo. Esto sé debió en parte a un cambio en su visión política, desde un *gauchismo* a una posición más bien liberal centrista. En parte quizá a los contactos en los Estados Unidos con colegas muy influidos por la filosofía analítica del lenguaje, por un lado, y por Weber y la Escuela de Frankfurt, por otro[33]. No hay más remedio que admitir una profunda y persistente ambigüedad de Foucault en relación con el problema del deseo. Pero he de subrayar, sin embargo, que yo no he defendido más arriba que Foucault fuera un teórico del deseo. Lo único que he pretendido es que en la obra de Foucault pueden encontrarse elementos de una teoría del deseo y es esto último lo que he tratado de explicar.

Aparte de sus ambivalencias en relación con el deseo, Foucault ha mantenido una posición idiosincrática en relación con qué es lo que constituye a la modernidad. A lo largo de la mayor parte de su producción, Foucault distingue un período moderno, que data aproximadamente de 1800, de un período clásico, cuya duración es de 1650 a 1800. Aquí las cuatro características básicas de la modernidad son las siguientes: 1) la ruptura con los dualismos epistemológicos en dirección hacia una relación inmanente de los conceptos con sus referentes; 2) el poder empieza a operar inmanentemente y positivamente más bien que trascendental y represivamente; 3) el nacimiento de las ciencias humanas; 4) la elevación de lo social a una posición de prioridad. En la sugerente entrevista concedida a *Telos*, Foucault prefería hablar no tanto de lo moderno como de una serie de formalismos que eran característicos del siglo XX. En esa entrevista parecía estar muy próximo a la idea común entre los críticos de arte y los críticos literarios[34], aunque extendiendo el marco formalista también al ámbito de lo teórico. Las afirmaciones que he hecho más arriba en relación con la existencia de un *ethos* posmoderno en algunas de las obras de Foucault serían aplicables a su temprana visión de lo moderno –idiosincrática, pero inmensamente penetrante– o a una visión más convencional que ve el modernismo en términos de formalismos. En ambos casos el lenguaje no discursivo del deseo, la locura y el sueño transgredirían y romperían el discurso. No deja de ser interesante el que Foucault, hacia el final de *El orden de las cosas*, sitúe el estructuralismo como una continuación aparentemente metamorfoseada de los temas centrales de la modernidad en las ciencias humanas[35]; la sugerencia aquí es por tanto que el propio Foucault podría empezar a ayudar a suministrar un correlato teórico del lenguaje no discursivo de Mallarmé y de Artaud, ayudando así a señalar el camino hacia lo que podría venir tras lo moderno.

Finalmente, cabría preguntar por qué Foucault no respondió, como hizo Lyotard, a las críticas de Habermas, o bien en forma de autodefensa, o de una crítica del proyecto de Habermas. En relación con esto lo único que cabe hacer es especular. Es probable que Foucault no conociera suficientemente la obra de Habermas y

por tanto no se sintiera seguro a la hora de replicar. Como es sabido, a fines de los años setenta y a principios de los ochenta Foucault se mostraba particularmente precavido en relación a este tipo de intervenciones[36]. En segundo lugar, Foucault adoptó el hábito de no comentar, o por lo menos de no comentar directamente, las obras de sus contemporáneos. Tercero, como he sugerido más arriba, Foucault se estaba aproximando a los planteamientos positivos de Weber y de la Escuela de Frankfurt. Además, muy a menudo las críticas que teóricos de la talla de Foucault y de Habermas pueden hacerse mutuamente no son de mucha utilidad, pues cada uno está tan metido en lo suyo que no llega a tomar al otro en serio. La ética de la transgresión, mencionada más arriba, que forma parte de la obra de Foucault, puede entenderse también, a mi juicio, como una crítica de la obra de Habermas, al igual que también es una crítica de otros discursos que se ubican a sí mismos en la modernidad. Queda, pues, en nuestras manos, como practicantes que somos de las ciencias humanas normales, practicantes en cuyos oídos nada especial musitan los dioses, el sacar las implicaciones, críticas y contracríticas en esta discusión de la teoría social transgresiva y la teoría social comunicativa.

LIBIDO Y JUEGOS DE LENGUAJE

Muchos de los contribuyentes, incluido Habermas, a la controversia posmodernista citan *La condición posmoderna* de Lyotard como la obra fundacional del debate. Pero ninguno de los contribuyentes explica sobre qué versa el libro de Lyotard o se refiere expresamente a los problemas que suscita. Si este libro de Lyotard representa el texto más importante en relación con Habermas y la teoría crítica, su libro anterior[37] fue el catalizador crucial de lo que posiblemente ha sido el libro más influyente de la teoría posmodernista en Francia –el *Antiedipo* de Deleuze y Guattari. Más abajo volveremos sobre *La condición posmoderna* y en particular sobre su tratamiento de la relación entre posindustrialismo y las formas posmodernistas de conocimiento. Pero antes vamos a detenernos en los trabajos tempranos de Lyotard, los cuales versan sobre arte y crítica en la posmodernidad.

Si la crítica que Foucault efectúa del discurso se hace en un lenguaje teórico que es lúdicro y no discursivo y que extrae su ímpetu del deseo, el objeto de sus estudios es, sin embargo, no el deseo sino el discurso de las ciencias humanas. Lyotard, por el contrario, es un indiscutible metafísico del deseo. El deseo de Lyotard es la libido de Freud. La libido de Freud se solidifica para constituir un aparato psíquico: similarmente, las ondas de deseo de Lyotard se encarnan en disponibilidades libidinales o pulsionales. Para Freud y para Lyotard la conducta humana depende *tota quanta* de energía psíquica. Freud considera principalmente las variaciones de cualidades del aparato psíquico en términos de pacientes individuales aquí y ahora. Lyotard, por su parte, se centra en los tipos de prácticas culturales y, por ende, sus dispositivos libidinales varían sobre todo según la esfera de la cultura que se esta considerando, y a lo largo de la historia[38].

Una obra de arte –y su correspondiente dispositivo– tienen valor para Lyotard en función de la energía que transmuta hacia el consumidor de arte. Cuanto menos representacional sea una obra de arte, tantos más impulsos libidinosos

transmuta hacia el consumidor, y la razón de esto –por ejemplo, en la pintura es porque el dispositivo libidinal representacional inviste de energía al tema pintado, mientras que un dispositivo moderno inviste de energía al soporte, a la pintura misma. En la medida en que es la última la que transmuta la energía hacia el consumidor de arte es la pintura moderna la que maximiza tal corriente e intensidad. La representación pura corresponde aproximadamente para Lyotard a lo clásico, la representación parcial y la positividad energética parcial a lo moderno, mientras que la posmodernidad estética se aproxima al tipo de energía en pleno movimiento libre y en metamorfosis continua[39]. La antisemiótica sistemática de Lyotard se niega a hablar de signos, símbolos e incluso de imágenes; sólo quiere hablar de transformación real y material de energía psíquica. Su dispositivo teórico sería, por tanto, de escaso uso para los formalismos modernistas del significante, ya sea en la poesía de Eliot o en la crítica literaria de saussurianos tales como Barthes y Derrida.

Lyotard, como Foucault, nos ofrece en este contexto una serie de periodizaciones mutuamente contradictorias. Retengamos, sin embargo, la distinción convencional moderno-posmoderno bosquejada más arriba. En música Lyotard considera a Schönberg como compositor y a Adorno como crítico, como modernos, con un pie en la estética de la representación y con otro en la economía libidinal. Las composiciones de Schönberg son ciertamente modernas en su abstracción audible, en su indiferencia frente a las diferencias de frecuencia supuestamente naturales... La universalización del principio de la serie a todas las dimensiones del sonido[40]. Pero este nuevo dispositivo radical que a través de la crítica emerge del corazón de lo viejo, sigue siendo, él mismo, litúrgico. Es el formalismo de Schönberg lo que es típicamente moderno cuando se lo compara con la representación clásica o con la estética posmoderna. El escepticismo de la música-como-crítica de Schönberg tiene que ser formalista en la medida en que en el todo es relación. Las estructuras de cuerda que Schönberg nos ofrece ya no están relacionadas con nuestros sentidos, sino que son solamente mónadas cuya consistencia sólo es mantenida por el dominio de un plan. Schönberg lleva hasta el extremo el movimiento romántico de apartarse del tema. Lyotard hace uso en este contexto de la distinción de Benveniste entre discurso y narrativa. La música de Schönberg es en este sentido discurso, si se la compara con las narrativas de la música clásica. Pero es un «discurso de la fe» por cuanto desensibiliza el material y conduce al desdibujamiento y desaparición del cuerpo libidinal[41]. En el cuadrado mágico de Schönberg... lo que vemos es emergencia de la estructura, neutralización de las diferencias en intensidad. La alternativa posmoderna de Lyotard es la música aleatoria, los instrumentos preparados de John Cage. Desea una música de intensidad, una máquina sonora sin finalidad... una música de superficie, sin profundidad, que excluya la representación. Tal música sería una política de la intensidad más que una política de la tragedia[42].

El doble posmoderno de Cage en el ámbito de la teoría es claramente Lyotard mismo, mientras que el doble moderno de Schönberg es Adorno. Adorno tiene mucho en común, sostiene Lyotard, con el pesimismo y nihilismo de Freud y con la Viena *fin-du-siècle* de Schönberg. Adorno entendió que la subjetividad humana estaba siendo destruida por el capitalismo y consideró este proceso como una derrota. Lyotard considera positivamente tanto la destrucción de la subjetividad

como la desintegración del contenido estético. Adorno (como muy bien dice Lyotard) subraya la similitud entre la música-como-crítica de Schönberg y su propia crítica teórica. De ahí que como modernista aplauda que las composiciones de Schönberg se aparten de lo sensible y se aproximen al conocimiento en sus cualidades abstractas. La *Filosofía de la nueva música* de Adorno apareció pocos meses después del *Doctor Fausto* de Thomas Mann, cuyo protagonista, Leverkuhn, se basaba en parte en Schönberg. Mann, uno de los componentes de la trinidad de los grandes de la novela moderna, retrató en una narrativa lo que Adorno descubrió en el discurso. Leverkuhn sólo puede producir su crítica musical a través de la enfermedad que contrajo en su visita al burdel. La modernidad estética sólo puede aparecer como enfermedad[43].

Pintar y escribir son para Lyotard formas de inscripción en las que la energía, a través de la mano (mediada por un dispositivo), marca al soporte. En ambas, la energía emitida desde el medio –que está inscrito en el soporte– es transmutada a través del ojo del individuo que la mira o lee. Tales transmutaciones cabe esperar que afecten después positivamente al dispositivo libidinal de ese individuo. La escritura es para Lyotard inscripción no cromática, la pintura inscripción cromática[44]. Lyotard señala la supercodificación de la energía en la pintura del Renacimiento, en la cual el color, en lugar de constituir la región que queda investida de energía libidinal, solamente la delimita[45]. Para los premodernos, el lienzo como soporte es una ventana transparente a través de la que se podía mirar un espectáculo. Con la pintura moderna se da una transformación positiva de energía desde la mano del pintor a través del medio. En Cézanne por ejemplo el medio no solamente inscribe al soporte, sino que incluso se da también una inscripción del medio como medio[46].

Cézanne sin embargo atribuyó al tema un status que demostraba que todavía seguía pensando en una estética de la representación. Warhol, por otra parte, es propiamente posmoderno. Presentar objetos tales como botes de sopa que son «intercambiables, obsolescentes, que desaparecerán, se consumirán, sin importancia, es al mismo tiempo indicar lo que es importante. Y esto es energética, fluidez del deseo en su inquietud; es la metamorfosis la que cuenta, no el objeto mismo; existen pues elementos de licuefacción en el pop art»[47]. El arte moderno es en este sentido flujo, es la catexis múltiple polimórficamente perversa de objetos parciales de la sexualidad infantil. Pero incluso los posmodernos, en la medida en que su inclusión en museos es testimonio de residuos de cosificación, no han ido muy lejos. La única solución a los límites de la pintura de hoy, comenta Lyotard, es hacer explotar esos límites y sacar al arte de los museos e incluso de los sitios habitados y pintar las montañas, las paredes, los cuerpos, la arena[48]. Por su parte, el papel de la crítica posmoderna de arte sería transformar la energética que la pintura pone en juego, no en un dispositivo teórico, «sino en una especie de licuefacción, en una especie de producción aleatoria»[49]. A juicio de Lyotard, la crítica no debe plantear ni resolver, sino disolver, la cuestión teórica de la pintura.

En *La condición posmoderna* Lyotard se refiere directamente al problema de la posmodernidad, ahora no en el contexto de la estética sino en el contexto del conocimiento. El cambio hacia la posmodernidad en las ciencias y en las ciencias sociales está para Lyotard conectado con el desarrollo de las sociedades posindustriales, de las sociedades de la información. Tal desplazamiento viene marcado sobre todo por

un cambio en la forma en que el conocimiento se legitima. En la modernidad las ciencias naturales y humanas vienen legitimadas por lo que Lyotard llama grandes metanarrativas. La crisis que afectó a las ciencias a principios del siglo XX venía circunscrita por una incredulidad ante tales legitimaciones universalistas. La ciencia posmoderna se encuentra a si misma frente a un nuevo marco de legitimaciones; frente a un principio de realizatividad *(performativity)*, por un lado, inducido por el sistema; y con una legitimación a través de la «invención» de otro[50].

Para Lyotard, todo conocimiento (y, por tanto, todas las relaciones sociales) es cuestión de juegos de lenguaje; juegos en los que las propiedades más importantes de los enunciados son sus usos. Los enunciados son, por consiguiente, jugadas en el juego, en una agonística del lenguaje en la que hablar es presentar batalla[51]. El Nietzsche en el Wittgenstein de Lyotard es, sin embargo, un Nietzsche amable, pues existe una jugada que Lyotard no permite en tales batallas, se trata de la jugada que él llama *la terreur*, eliminar del juego a uno o más de los participantes.

La propia pragmática de Lyotard depende de la distinción cualitativa que hace entre conocimiento científico o discursivo, y conocimiento en general, entre *connaissance* y *savoir*. El conocimiento científico se compone de enunciados denotativos y de enunciados metaprescriptivos de la comunidad científica. El conocimiento propio de la vida diaria, además de esas dos clases de enunciados, comprende también enunciados étnicos, estéticos, técnicos y de otros tipos. Las legitimaciones de tales enunciados –en otras palabras, los criterios con que juzgar la competencia de los enunciados o movimientos presentados– son constituidos por los interlocutores participantes. La pragmática del conocimiento científico se diferencia considerablemente de la pragmática de la vida diaria o de la del conocimiento normativo. En la pragmática científica los enunciados son principalmente denotativos. Aquí el hablante A tiene que convencer a su interlocutor B de que el enunciado C es verdadero por medio de una prueba. El interlocutor B es de hecho la comunidad científica de iguales que participan en esta agonística general. Los participantes operan a través de reglas metaprescriptivas en cuya trama –a través de la universidad– son introducidos de vez en cuando nuevos participantes[52].

El conocimiento científico hasta tiempos muy recientes dependía, sin embargo, del conocimiento narrativo para poder legitimarse. El juego mismo del conocimiento científico necesitaba de legitimación a través de una narrativa[53]. La diferencia específica de la ciencia de la modernidad fue su legitimación por las grandes metanarrativas del siglo XIX. Lyotard habla de dos de estas metanarrativas, la primera de las cuales es el derecho de todos a la ciencia defendido por la Ilustración... Aquí todo el mundo tenía derecho, a través de la educación, a convertirse en un científico y el conocimiento tenía que ser funcional para lo social. Esta es una legitimación a través de la función popular del conocimiento, a través de una narrativa de la libertad. La segunda metanarrativa legitimante es para Lyotard el «espíritu especulativo» o idealismo. En Schleiermacher por ejemplo el tema no es el pueblo sino un cierto concepto de racionalidad autónoma. Podemos considerar similarmente el desarrollo dialéctico que hace Hegel del espíritu como una legitimación del discurso científico. Esta legitimación adoptó en la *Fenomenología del espíritu* y en otras partes, no la forma de proposiciones en favor de las cuales se presentaran argumentos, sino la de una metanarrativa, de un *metarécit*. La autono-

mía especulativa de la universidad alemana, nota Lyotard, sobre la que se modeló la universidad americana de después de la guerra civil, estaba basada en una metanarrativa de este tipo[54].

El *ethos* de la legitimación de la modernidad a través de metanarrativas, en este caso, a través de una metanarrativa popular, continúa a través de la crisis de la sociología en los años sesenta, tanto en el funcionalismo como en el marxismo. Parsons y sus colegas querían que el conocimiento funcionara contribuyendo a la expansión de la sociedad tal como era. Los marxistas de la Escuela de Frankfurt querían que el conocimiento sirviera a la crítica de la sociedad como es, y como base de la sociedad como debe ser[55]. Existe una crucial diferencia, nota Lyotard, entre Parsons y los neofuncionalistas germanos de fines de los anos setenta y de principios de los ochenta, y ésta radica en que la visión que estos últimos tienen del sistema no es como en Parsons coextensiva con lo social o con el pueblo. Parsons creía en formas de legitimación consistentes con la soberanía popular, y esperaba que la soberanía popular coincidiera con las necesidades del sistema. Luhmann cree en la legitimación a través de la realizatividad *(performativity)*, que espera que coincida con lo que la gente escoge[56].

La crisis de legitimación de las ciencias modernas se produjo, vía Nietzsche y Wittgenstein, a través de la autorreflexividad de las ciencias mismas. Por qué hemos de creer, preguntaba Nietzsche, en las grandes metanarrativas, y no digamos ya Wittgenstein. Moore, algunas décadas antes, testificó la autonomía de los enunciados prescriptivos respecto de los denotativos poniendo en cuestión, por tanto, que el conocimiento pudiera legitimarse a través de los enunciados metaprescriptivos del lenguaje de la emancipación[57]. Con el final de los *metarécits* el conocimiento posmoderno se enfrenta con dos principios de legitimación que compiten entre sí. El primero es el de la realizatividad *(performativity)*, es decir, el de la adaptación de la ciencia misma a las necesidades del sistema. Este viene fomentado, comenta Lyotard, por el crecimiento de la sociedad de la información. El desarrollo de los computadores, de los bancos de datos, de los circuitos de imagen y sonido, ha conducido a una cuantificación[58] en la que el conocimiento se convierte en un valor de cambio a medida que el valor de uso «formación» desaparece. La informatización posibilita que el poder utilice el conocimiento para sus propios propósitos. Este fenómeno queda registrado en la obra de Luhmann, cuyo *ethos* hobbesiano, transmitido a través de la obra de Carl Schmitt, ha nutrido su interés más bien por la reproducción del Estado que de la sociedad. Para Luhmann, quien devalúa las emisiones prescriptivas, se da una sustitución de la normatividad de las leyes por la ejecutividad *(performativity)* de los procedimientos[59].

Lyotard rechaza la solución de Luhmann como terrorista, por cuanto elimina a jugadores del juego ampliamente denotativo de la ciencia; y por supuesto, esto parece que acabaría eliminando al juego mismo. Y aplaude las valientes tentativas de Habermas de llamar al orden a Luhmann, pero concluye que Habermas en último término fracasa. Y ello en primer lugar porque la defensa que hace Habermas de un diálogo entre voluntades inteligentes y libres depende a su vez de las grandes metanarrativas (de la emancipación humana)[60]. En segundo lugar, la búsqueda por Habermas de legitimación a través de un consenso universal, su noción de justicia –según la cual la emancipación de la

humanidad se producirá a través de una regularización de las jugadas permitidas en todos los juegos de lenguaje–representa potencialmente una amenaza a la autonomía e inventiva de las ciencias[61]. Lyotard entiende que sus propios puntos de vista acerca de la legitimación posmoderna compiten con los de Habermas como alternativa al funcionalismo sistémico de Luhmann y al conservadurismo cultural de hoy. Por supuesto, éste es el núcleo de la controversia acerca de la posmodernidad: una competencia entre los principios de una racionalidad sustantiva a lo Habermas y el deseo neonietzscheano como legitimaciones ambos de la resistencia al poder en el capitalismo contemporáneo. Lyotard no escatima palabras en su ataque a la tentativa de Habermas de una legitimación a través de un consenso obtenido por medio del discurso. Habermas destruye la heterogeneidad de los juegos de lenguaje y destruye el disenso, el cual constituye la raíz de la invención[62].

La respuesta de Lyotard a Luhmann es que las pragmáticas del conocimiento científico son tales que no pueden ser subordinadas a las exigencias de realizatividad; que esas pragmáticas constituyen el contramodelo de un sistema estable. La ciencia no juega al mismo juego de lenguaje que la sociedad; la variedad heteromórfica de emisiones que se registran en esta última contrasta con la simplicidad del modelo de la ciencia compuesta de enunciados denotativos y metaprescriptivos. Las pragmáticas de las ciencias, en las que se fomentan nuevas ideas a través del propio interés de los jugadores del juego se basan en el modelo del «sistema abierto»[63]. Las ciencias posmodernas, tras haber roto con las metanarrativas, se justifican a sí mismas en una serie de marcos locales a través del único principio de legitimación posmoderno: el paralogismo. Lo cual significa imaginación, inventiva, disenso, la búsqueda de paradojas. La única forma en que la sociedad puede imponer legitimaciones de realizatividad a la ciencia es destruyendo la empresa científica misma. Lyotard hace extensiva, de la ciencia a la sociedad, esta noción de legitimación a través del paralogismo, propia de la posmodernidad. Desea un sistema de justicia que se base no en el consenso sino en el disenso; que resista la necesidad incluso de ese terror más suave que él ve entrañado en el lecho de Procusto de la racionalidad comunicativa.

Existen *prima facie* disparidades entre el análisis que Lyotard hace del conocimiento a través de juegos de lenguaje y de legitimaciones y su estética libidinal a que nos referimos más arriba. Algunas conexiones entre el primero y la última quedan clarificadas en un libro de entrevistas acerca del problema de la justicia, contemporáneas del libro *La condición posmoderna*. Aquí la prescripción sumaria de Lyotard, prescripción que apunta al mismo tiempo a la invención en los juegos de lenguaje y al deseo, es la siguiente: «Dejarnos ser paganos»[64]. Deberían quedar claros otros paralelismos. La legitimación a través del paralogismo es al mismo tiempo la defensa a través de una decodificación de la libido en las ciencias y en otras partes. Los juegos de lenguaje son *agons* cuyos movimientos vienen gobernados por una economía libidinal que a su vez contribuyen a estructurar. Debemos pues –en el arte, en la ciencia y en la vida diaria–, ser paganos, pero lo que Lyotard nos prescribe es que seamos paganos amables.

DEL SIGNIFICADO A LA SENSACIÓN

Después de la tematización política de la posmodernidad en el tan llevado y traído *Antiedipo*[65], un libro que ha provocado una amplia literatura secundaria que no podemos discutir aquí, Gilles Deleuze ha vuelto reciéntemente a abordar el tema de lo posmoderno en su libro *Francis Bacon, lógica de la sensación*[66]. En este libro nos delinea los elementos de una estética posmodernista plenamente desarrollada, una estética basada en las nociones de cuerpo y fuerza. Francis Bacon es un pintor inglés cuyo estilo se acerca mucho al expresionismo figurativo que vemos renacer en los años ochenta. Deleuze entiende la pintura de Bacon y a su propia teoría del deseo como inscritas en una lógica de la sensación. La sensación, propone Deleuze, tiene lugar cuando sobre el cuerpo actúan fuerzas. El cuerpo, que difiere del organismo, es atravesado por una onda que traza niveles y umbrales de acuerdo con sus variaciones de amplitud[67]. La sensación es el encuentro de las fuerzas con estas ondas. La sensación tiene lugar cuando una fuerza, como la luz por ejemplo, se encuentra con las ondas del cuerpo por medio de un órgano, en este caso el ojo[68].

Pintar no es reproducir lo visible, sino hacer visible, como nota Klee; o como repite Lyotard, la pintura no debería ser figurativa, sino figural[69]. Lo que esto significa para Deleuze es que el tiempo, la inercia, el sonido, las cualidades térmicas, en una palabra, las fuerzas que no son accesibles al ojo deberían hacerse visibles en la pintura. Si la pintura clásica reproduce formas y la pintura moderna las inventa, la pintura posmoderna no debería hacer ninguna de las dos cosas. En lugar de eso, debería tornar visibles las fuerzas[70]. De ahí que las agitaciones en las cabezas de Bacon no provengan del movimiento, sino de la presión de las fuerzas. En cada sucesivo rostro de, por ejemplo, el tríptico *Three Studies of an Selfportrait*, las zonas donde las fuerzas percuten vienen marcadas por una deformación. Cuando Bacon pinta cuerpos, pinta fuerzas. De ahí la extraordinaria pasividad corporal en Bacon. Bacon no reproduce en sus cuadros un cuerpo sometido a torturas, sino al cuerpo aislado –tratando de vomitar, queriendo dormir– sobre el que actúan fuerzas. Para Bacon –como hace en su reinterpretación de *Inocencio X* de Velázquez– pintar el grito de un Papa no es pintar el espectáculo que da lugar a él, sino pintar las fuerzas invisibles que son su condición. Pero este supuesto de pasividad, este pesimismo, es solamente un lado de la sensación. El otro es el optimismo de un grito que es el mismo una lucha del cuerpo visible contra la fuerza invisible, contra la fuerza que lo descompone. Es el cuerpo cuya figura torna visible a la fuerza. El grito es, por tanto, vida, deseo, en lucha contra la fuerza[71].

Lo posmoderno para Deleuze significa una cultura de la sensación no solamente para el pintor y la pintura, sino también para el consumidor de arte y para la ciencia de la crítica. La presencia, escribe Deleuze, es la primera palabra que a uno le viene a la mente cuando mira una pintura de Bacon[72]. Lo que Deleuze llama una estética clínica también se extiende, por tanto, al consumidor del arte, que es también concebido según el modelo de la histeria. Las fuerzas –las líneas y colores de la pintura– invisten de energía el ojo o más exactamente crean el ojo como órgano polivalente de la superficie del cuerpo. El ojo está en el estómago, es auditivo, es táctil, está investido de una serie de fuerzas no visibles que se han tornado visibles en las formas[73]. Es la intensidad congelada en lo figural de la

pintura posmoderna lo que deja libres las fuerzas que convierten los cuerpos organísmicos normales de los consumidores de arte en cuerpos sin órganos. Son esas fuerzas las que crean paroxismos histéricos fuera del ámbito de lo psicodinámicamente convencional, a través de la liberación y establecimiento de excesos de presencia. El objetivo de Bacon es por tanto desregular los sentidos con el fin de obtener una intensidad de sensación. La estética clínica de Deleuze compara la música con la pintura. En la música, en la cual el oído se convierte en órgano polivalente, el cuerpo queda privado de su inercia, la música desencarna al cuerpo, lo trueca en inmaterial. La música se inserta a sí misma en líneas de fuga que atraviesan el cuerpo, pero que encuentran su consistencia en otra parte. Lo que la música es a la esquizofrenia rabiosa, es la pintura a la histeria. La pintura encuentra al cuerpo en ángulos en los que el cuerpo escapa de si mismo, pero en los que, al escapar de sí mismo, descubre la materialidad de que está compuesto, la pura presencia de que está hecho[74].

POSMODERNIDAD CULTURAL: HACIA UN TIPO IDEAL

Recapitulemos las líneas principales del marco de la posmodernidad, cuyos elementos he trazado más arriba a través de un tratamiento de Foucault, Lyotard[75] y Deleuze. Tal marco nos suministra una explicación de la producción, contenido y formas de consumo de las formas del arte posmodernista, así como también nos proporciona un bosquejo de cómo estas últimas pueden ser asimiladas por las ciencias humanas. Nos suministra líneas rectoras para la comprensión de las formas posmodernas de conocimiento y de las luchas micropolíticas de la vida diaria. 1) El arte posmoderno se basa en una libido descodificada o semicodificada, en el inconsciente, para producir una literatura y bellas artes que rompen con la estética clásica de la representación y con el formalismo de la modernidad. Penetra hasta el interior de los significantes, hasta lo real, lo material, la sensación, lo que Barthes hace ya muchos años describía como el grado cero de la escritura. El arte posmoderno no solamente estriba en el deseo y opera desde una posición ubicada en la sensación, sino que también encarna deseo. La intensidad de la libido encarna en una obra de arte y, por tanto, transmitida al consumidor aumenta en proporción al grado en que se aparta de lo representacional. Además, la forma y contenido del arte posmoderno, por ejemplo en el teatro de Peter Brook, es corporal y en cierto sentido proviene del inconsciente. 2) El efecto sobre el consumidor, el espectador, el público, se produce igualmente por medio del inconsciente. Corrientes de libido encarnadas en el libro, en el cuadro o en la pieza musical producen fuerzas que dan lugar a sensaciones cuando percuten sobre los cuerpos de los consumidores a través de un ojo u oído ahora polivalentes. Por la vía de tales órganos mediadores estas fuerzas fomentan la decodificación y, por tanto, maximizan el flujo de libido en el consumidor. Tales efectos sobre el inconsciente se maximizan –y en la misma proporción disminuye la jerarquía– en la medida en que no sólo queda cancelada la separación entre escenario y público, sino que se destruyen los muros del teatro para borrar la distinción entre interior y exterior. 3) La posmodernidad estética es también crítica, crítica del discurso científico-social, así como de las tendencias formalistas y

representacionales en el arte. La crítica cultural, y, en términos más generales, las ciencias humanas de la posmodernidad han de complementar a esa crítica. Las ciencias naturales en la posmodernidad han de oponerse a los criterios de rendimiento impuesto por los centros de decisión políticos en las sociedades posindustriales, en las sociedades de la información, lo cual es una posición que se sigue directamente de la agonística de los juegos de lenguaje que es inherente a las ciencias mismas, pues el criterio de rendimiento o realizatividad sólo produce valorización y no invención o disenso. **4)** Para todos nuestros autores, este armamento crítico creado por la cultura posmoderna es eminentemente político; a menudo se lo entiende en conexión bien concreta con las micropolíticas de los diversos movimientos sociales. A veces se lo entiende también en el contexto de la sociedad posindustrial. La política aquí –hay que subrayarlo– significa algo más que oponer un tipo de cultura superior a otro. Por ejemplo, la noción de transgresión de Foucault circunscribe también las pragmáticas de los desviantes y de otros sojuzgados por los efectos del discurso de la vida diaria. La obra de Deleuze y Guattari describe las batallas altamente políticas acerca de la desestructuración del inconsciente en el mundo de la vida diaria.

EL PROBLEMA DE LOS DERECHOS

La discusión anterior estaba en parte pergeñada como réplica a los ataques explícitos de Habermas a la teoría y estética posmodernistas, ataques que incluso una serie de comentaristas próximos a las posiciones de la teoría crítica han encontrado algo exagerados[76]. Existe, sin embargo, en la obra de Habermas material para una crítica mucho más fundamental de los teóricos del deseo, una crítica que por implicación afectaría a los estructuralistas franceses tales como Barthes, Derrida y Lacan. A mi juicio, sería muy útil empezar esta crítica por la noción de derecho, que en unos puntos está implícita y en otros explícita en la teoría de la comunicación. Voy a tratar de explicar primero esta teoría de los derechos y después la utilizaré como punto de apoyo para la crítica de los neonietzscheanos.

Aunque Albrecht Wellmer, entre otros, ha llamado al orden a Habermas por la naturaleza procedimental de su teoría del discurso práctico, yo creo que esta última puede entenderse en efecto como una teoría de los derechos naturales. El proyecto de Habermas puede considerarse como el intento de desarrollar una teoría plausible de la racionalidad sustantiva. Él considera esto como el objetivo último de la modernidad, modernidad que para él –en contraste con los escritores a que nos hemos referido más arriba– es el proyecto de la Ilustración. La modernidad es, por tanto, para él un proyecto inacabado, cuyo *telos* pasa a través de la racionalidad formal –de la cual Habermas de la *Teoría de la acción comunicativa* considera a Max Weber como el proponente clave hacia la posibilidad de una racionalidad sustantiva[77]. La búsqueda de esa racionalidad sustantiva fue el punto de referencia rector, como el propio Habermas subraya, de la obra de los clásicos de la teoría crítica, por lo menos hasta 1941, y también es el objetivo a que ha estado dedicada toda la obra de Habermas[78]. Sin embargo, la teoría de la racionalidad sustantiva de la primera Escuela de Frankfurt carecía a todas luces de plausibilidad; en primer lugar, por la

ausencia de una argumentación sistemática a su favor y en segundo lugar porque se fundaba en una filosofía decimonónica de la conciencia, en una metanarrativa que pocos considerarían creíble hoy. Habermas, percatándose de esto, desea ofrecernos una convincente teoría de la racionalidad sustantiva –e intenta hacerlo, y ésta es seguramente la idea más profunda de Habermas, una idea que resulta aún mas brillante para aquellos de nosotros que nos hemos acercado a Habermas después de una educación teórica más bien de tipo francés– a través de la filosofía del lenguaje del siglo XX. El lenguaje, no la conciencia, es la diferencia especifica humana que está a la base de su teoría de la pragmática universal.

La visión habermasiana del lenguaje es una visión contra la que saussurianos como Derrida o semióticos como Ecò (quien ha adaptado a Saussure para construir una pragmática peirceana) tendrían poco que objetar[79]. A diferencia del realismo empírico del primer Wittgenstein, para quien el lenguaje sustituye a la conciencia como espejo de la naturaleza, los significantes de Habermas no van directamente colgados de los objetos del mundo externo. A diferencia de algunos enunciados un tanto ingenuos que cabe encontrar en textos de Saussure y de Barthes, Habermas evita toda noción de signo en que el significante esté en alguna conexión natural con el significado o concepto. El entenderse, en la comunicación entre interlocutores, se produce, en vez de eso, por una asignación de significantes a significados, la cual es convencional y ligada a reglas. La única disparidad con Saussure, de la que no puede decirse que sea también una disparidad con Eco, es que las reglas sustituyen al juego de las diferencias de elementos, y el énfasis sobre *la parole* en vez del énfasis sobre *la langue*[80]. Para los estudiosos de la filosofía francesa es como si Habermas no sólo hubiera robado bastones y balones a los estructuralistas y posestructuralistas franceses, sino que los hubiera utilizado para hacerse con las riendas del juego antiilustración que venían jugando.

La pragmática universal de Habermas no se basa por supuesto en los teóricos franceses, sino en los escritos de Austin y Searle. Para Habermas la meta de una racionalidad sustantiva que se proponía la teoría crítica -un mundo libre de toda forma de sojuzgamiento- es inherente a la verdad, o a la validez intersubjetiva, en relación con la cual quedan situados todos los actos de habla. Los actos de habla, en términos genéricos, tienen por objeto establecer un marco específico de relaciones interpersonales. Los actos de habla para Habermas son lo mismo que ofertas. Es decir, pueden ser aceptados o rechazados por el oyente. Los actos de habla son aceptados por los oyentes si éstos los reconocen como válidos. En este sentido, los actos de habla, en tanto que ofertas, llevan anejas pretensiones de validez. Aparte de que los actos de habla tienen que resultar inteligibles para que el oyente pueda reconocerlos como válidos, las pretensiones de validez incluyen aserciones acerca de la verdad de las proposiciones en relación con el mundo extralingüístico; pretensiones de rectitud o adecuación de las locuciones en relación con el mundo social, y pretensiones de sinceridad de las locuciones en relación con el mundo subjetivo. Más explícitamente, Habermas habla de actos de habla constativos, en relación con el mundo externo, de actos de habla regulativos en relación con el mundo de las normas sociales y de actos de habla expresivos en relación con el mundo subjetivo[81].

Los actos de habla constativos y regulativos guardan una especial proximidad con un mundo que se sitúa aparte de, pero junto a, el mundo de la acción de Habermas. Se trata del mundo del discurso o de la argumentación. Si un acto constativo es rechazado y son también rechazadas las tentativas de fundamentarlo empíricamente, entonces probablemente pasemos al mundo del discurso teórico. Si se rechaza un acto regulativo y las normas sociales vigentes en que el hablante trata de fundamentarlo se rechazan, también, hablante y oyente pueden pasar el mundo del discurso practico, en que se presentan argumentos en favor de la validez o no validez de las normas mismas[82]. Como lo que pretendo es mostrar la convergencia entre la acción comunicativa de Habermas y la doctrina de los derechos naturales –y pronunciarme sobre la validez o no validez de algo así como una crítica habermasiana del estructuralismo/posestructuralismo–, mi interés se centra, por supuesto, en el discurso práctico.

Voy a señalar, pues, una serie de razones que me llevan a creer que el discurso práctico de Habermas es a todos los efectos equivalente a la doctrina de los derechos naturales.

1) La racionalidad sustantiva que fue el objetivo de la primera teoría crítica y de Habermas tiene que implicar derechos naturales sustantivos, y la razón de ello es porque ambas encarnaciones de la teoría crítica tratan de aplicar la razón ante todo y sobre todo a la esfera normativa del mundo social. Los derechos y obligaciones son cualidades inherentes a todas las normas, y esto es verdad por el hecho de que todas las normas contienen imperativos cuya naturaleza vinculante dimana de una fuente que es externa a la norma misma; y todas las obligaciones sociales implican la existencia de derechos. Y la justificación racional (en cuanto distinta de las justificaciones institucionales) de los derechos y obligaciones es, en contraposición con el positivismo jurídico, la diferencia específica de la teoría de los derechos naturales[83].

2) Correspondientemente, la primera teoría crítica y Habermas quieren extender y desarrollar la racionalidad formal (tipo Ilustración) de las normas sociales hasta convertirla en una racionalidad sustantiva. Weber no sólo habla de racionalidad formal y sustantiva. Sino que en su sociología del derecho de *Economía y Sociedad* habla también de ley natural formal y de ley natural sustantiva asociando la primera con la burguesía y la segunda con la clase trabajadora[84]. Los derechos naturales formales burgueses serían discursivamente fundamentales, pero aún dejan intactas una serie de formas innecesarias de dominación y pasan por alto la necesidad de realización de un importante conjunto de necesidades humanas. Se considera a los derechos naturales sustantivos como un remedio para ello y como un cumplimiento de estos dos objetivos normativos de la teoría crítica.

3) La crítica de Marx incluía, como doctrina negativa, una crítica a los derechos naturales formales burgueses en la *Crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel* y, como doctrina positiva, una teoría de las necesidades humanas cuya satisfacción venía prometida por las normas de una futura sociedad comunista. En este sentido, dado que en la obra de Marx existen una serie de argumentos en favor de la validez de tales normas, es plausible decir que el marxismo lleva implícita una teoría sobre una justicia natural sustantiva. La importancia de las necesidades humanas, a menudo en conjunción con nociones acerca de una justicia universalista

o sustantiva, ocupan también una posición central en la obra de Lukács y en las primeras obras de los miembros de la Escuela de Frankfurt. También son centrales en Habermas, dado que la justificación de las normas en el discurso práctico, que Habermas defiende, consiste en una serie de argumentos relativos a necesidades humanas generalizables[85]. En este sentido, lo que estoy defendiendo es que la teoría habermasiana de la justicia natural es una contribución señera al desarrollo de una ética marxista. Un proyecto al que escritores bien alejados de la tradición de la teoría crítica, tales como G. A. Cohen, se han referido en relación con las doctrinas de la justicia natural[86].

4) Sin embargo, las doctrinas del derecho natural de la Ilustración, con el final de las grandes metanarrativas, se han hecho hoy más bien implausibles. O bien infieren enunciados prescriptivos a partir de enunciados descriptivos, o se basan en suposiciones iniciales sobre las personas en estado de naturaleza, que muy pocos de nosotros aceptaríamos en la actualidad. O como ocurre en los *Principios metafísicos del Derecho* de Kant[87], tales teorías de los derechos se basan en un fundamentalismo excesivamente fuerte, en una versión fuerte de un planteamiento trascendental que muy pocos considerarían aceptable hoy. Los planteamientos de la filosofía de la conciencia están, por supuesto, también presentes en Kant al igual que lo están en el discurso práctico de Hegel y en la temática de los derechos del joven Marx, de Lukács y de las primeras obras de Horkheimer, Adorno y Marcuse. Por consiguiente, tales teorías carecen también de credibilidad. La contribución capital de Habermas ha consistido en ofrecernos una versión de la doctrina de la justicia natural, del discurso práctico, que rompe tanto con el fuerte fundamentalismo de Kant como con la filosofía de la conciencia. La teoría de Habermas, como es bien sabido, es procedimiento, pero en una época en que nos inclinamos a rechazar los supuestos sustantivos de las teorías antes mencionadas, a mi me parece que cualquier teoría plausible de los derechos naturales tiene que ser procedimental. El renacimiento de las doctrinas de los derechos naturales para el público de habla inglesa ha venido catalizado muy principalmente por la obra de Rawls. La teoría de Rawls es altamente procedimental en el contenido y ha sido comparada de manera un tanto prolija con la de Habermas por más de un filósofo anglosajón[88]. La aplicación jurisprudencial de la obra de Rawls ha tenido lugar sobre todo a través de los escritos de R. Dworkin, que en sus discusiones con el positivismo jurídico, ha definido los derechos naturales o morales literalmente en términos del desempeño discursivo de derechos inherentes a las normas jurídicas. Los derechos naturales de Dworkin vienen definidos por contradistinción así con los derechos jurídicos que caracterizan a las leyes del Estado como con los derechos inscritos en las normas institucionales. En lugar de eso, son derechos que vienen apoyados por el discurso razonado[89]. Y a mí me parece que ha sido una idea similar por parte de Habermas la que le ha conducido a basarse más bien en la teoría de Searle de los actos de habla, que en la teoría de Austin, dado el supuesto de este último de que los actos de habla están institucionalmente situados[90].

5) Habermas, Rawls y Dworkin profesan una teoría procedimental en la medida en que las normas sólo se consideran válidas si pueden ser aceptadas o escogidas por individuos racionalmente autónomos. En su defensa podría alegarse que una serie de derechos naturales de que hablaba la Ilustración eran también derechos

procedimentales. Por ejemplo, el debido proceso ante un tribunal, las garantías de generalidad de la ley, y el derecho a elegir representantes políticos.

6) Finalmente, en el contexto de la sociología del conocimiento, es difícil creer que Habermas no se viera afectado en su juventud por un importante número de doctrinas (seculares y cristianas) de la ley natural que estuvieron en circulación en la Alemania de posguerra como reacción contra la experiencia del Tercer Reich[91].

He dejado sentado, me parece que razonablemente, que la teoría del discurso práctico de Habermas puede ser entendida como una teoría de los derechos naturales. Tal teoría es a mi juicio un elemento necesario de cualquier marco conceptual cuyo objetivo sea oponerse al sojuzgamiento y a la dominación. Me gustaría volver ahora a los teóricos franceses, y voy a sostener que el estructuralismo/posestructuralismo excluye sistemáticamente tal noción de derecho. Y a esta situación se refiere oblicuamente Habermas cuando defiende los derechos constitucionales procedentes de la Ilustración contra lo que él considera el *ethos* irracionalista de la estética posmodernista. Richard Rorty, que está muy lejos de ser un amigo incondicional de la Ilustración ha hecho un reproche similar a Foucault quien en una entrevista con los maoístas franceses sobre justicia popular ponía en tela de juicio aun los débiles residuos de legalidad que quedaban en los tribunales populares de la China de Mao. ¿Qué necesidad tenemos de ninguna clase de tribunales?, parecía decir Foucault[92]. En la medida en que Foucault, al igual que Lyotard o Deleuze, era un anarquizante abogado de la revolución del deseo contra toda clase de estructura, había que prescindir de toda legalidad, ya fuera ésta burguesa o proletaria, formal o sustancial.

Pero existe un rechazo más sistemático de toda noción de derecho por las diferentes modalidades de posestructuralismo estructuralismo. En la versión genealógica que Foucault hace de la filosofía de la historia, el período clásico (1650-1800) queda asociado con epistemologías dualistas (bien fueran racionalistas o empiristas) y por un paradigma dualista del poder al que Foucault llama jurídico-discursivo. En el período moderno los dualismos desaparecen; el discurso se torna inmanentista y el poder opera inmanentemente, ya no opera represivamente y desde arriba, sino positivamente y, como él dice, en las venas capilares de la sociedad, como una fuerza normalizadora e individuante[93]. Si entendemos los derechos en términos de los poderes justificados que se adscriben a los individuos[94]. entonces tiene que haber una segunda instancia, separada, típicamente el Estado o las teorías políticas mismas –como las doctrinas de los derechos naturales– que hagan de justificantes. Pero para Foucault tales nociones van asociadas con el período clásico y están pasada de moda en el peor sentido del termino. Foucault se refirió también a un modelo Jurídico discursivo, aunque en esta ocasión un tanto elípticamente, en sus criticas al Estado soviético[95]. En su ansiosa e integral hostilidad antiplatónica contra cualquier forma de conceptuación que contase con dos mundos, Foucault tiró al niño liberador (los derechos naturales) junto con la bañera estatista.

Un similar rechazo de los derechos naturales es también parte integrante de las periodizaciones históricas de Deleuze y de Lyotard, Para los *désirants* el capitalismo y la modernidad son resultados de un proceso de decodificación del deseo. En la sociedad premoderna el deseo está altamente cargado de símbolos. En el capitalismo el símbolo deviene signo y el deseo sólo viene codificado por la forma

mercancía. En este contexto los derechos naturales de la burguesía serían resultado de la codificación del deseo por la forma mercancía. Deleuze y Lyotard no han defendido, como lo ha hecho Habermas, el reforzamiento de los derechos naturales y su extensión hasta incluir derechos sustantivos en una posible sociedad poscapitalista. En lugar de eso, para los *desirants* el final del capitalismo estaría asociado con una completa decodificación del deseo y con la ausencia, por consiguiente, tanto de derechos formales como de derechos sustantivos.

Consideremos teóricos franceses tales como Barthes y como Derrida que escriben en una línea semiótica y discutiblemente estructuralista, El gran avance de los teóricos del deseo sobre los semióticos radica en que los primeros, catalizados por los sucesos del '68, suministran una teoría del poder que faltaba notoriamente en los segundos[96]. En ausencia de una concepción del poder, del poder sobre las personas y del poder sobre las cosas, y dado que los derechos, por definición, implican tales poderes, no es posible una noción de derecho[97]. Asimismo, el antidualismo inherente a los ataques de Derrida contra la «meta-física de la presencia», contra la identidad de significante y significado, de habla y concepto, excluyen como he defendido más arriba la posibilidad de derechos. Vagas nociones de justicia basadas en llamadas en favor del libre juego del significante, del deseo o de los juegos del lenguaje, no pueden sustituir a esa detallada teoría de los derechos sustantivos que imbuye la noción del discurso práctico de Habermas. Las llamadas de escritores tales como Lyotard en favor de la libertad de invención de los artistas y de los científicos frente al poder del Estado no representan garantías para el individuo ordinario contra la violación pública de sus derechos ni tampoco representan una garantía de un cierto nivel de satisfacción de las necesidades humanas.

Los neonietzscheanos, en su implacable hostilidad contra el poder del Estado, han roto con todo concepto de justificación discursiva de las normas lo cual deja sin protección al individuo frente a ese Estado del que es difícil desembarazarse.

UN CONSENSO PROBLEMÁTICO: LYOTARD VERSUS HABERMAS

En un artículo más reciente, Lyotard, respondiendo más bien directamente a los ataques de Habermas contra la posmodernidad teórica y estética, hizo también su contribución a la controversia acerca de la posmodernidad. Desplazando un poco los registros respecto de lo que fue su obra a principios y a mediados de los años setenta y siguiendo conscientemente a W. Benjamin, argumenta que la modernidad/posmodernidad estética radica en la naturaleza inestable y contradictoria de las formas de arte que corresponden a la condición disarmónica y surcada por las crisis, propia de las sociedades del siglo XIX y del XX. No muy en consonancia con sus anteriores ataques al significante, pero sólo de paso, Lyotard distinguía una modernidad estética cuyo contenido registra el hundimiento de la identidad y totalidad (sus ejemplos son el expresionismo alemán y Proust), de una posmodernidad en la que la inestabilidad y la representación se registran también en la forma (sus ejemplos son Picasso y Joyce). Yendo más al grano, aquí Lyotard utiliza a Benjamín contra Habermas. Entiende las tendencias que se registran a principio de los años ochenta tanto hacia un nuevo representacionalismo como

hacia un nuevo kitsch ecléctico como un golpe contra la experimentación de la modernidad y la posmodernidad estéticas, como una ofensiva que trata de restaurar la creencia en la unidad, el consenso y la armonía en unas sociedades capitalistas y socialistas hendidas por la paradoja. La obra de Habermas, y principalmente lo que Lyotard considera los ataques de Habermas contra la innovación en las artes y en la literatura, pueden entonces ser entendidos como partes de este esfuerzo consensual[98].

En *La condición posmoderna* podemos distinguir cinco líneas, relacionadas entre sí, de crítica de Lyotard contra Habermas, centradas todas ellas en la problemática habermasiana del consenso.

1) La teoría de Habermas se basa en las grandes metanarrativas. Esta opinión no es del todo válida. Como vimos más arriba, la teoría del discurso práctico de Habermas ha ganado tan amplia credibilidad precisamente porque rompe con los fundamentalismos característicos de las metanarrativas. Sin embargo, como Habermas se niega a separar su teoría descriptiva de la sociedad de su doctrina ética, se ve en la necesidad de situarla bajo otro *metarécit*, esta vez el de teoría de la evolución social. Y hasta el momento la evidencia que Habermas ha presentado para la identificación que lleva a cabo de desarrollo moral y evolución de las sociedades es bastante débil[99].

2) Habermas pretende una regularización de los juegos de lenguaje. Lyotard toca originariamente este asunto en su discusión sobre la ciencia; una discusión que sugiere un distinto enfoque de la argumentación en favor de la neutralidad valorativa de la ciencia y un ataque contra la negativa de la teoría crítica a separar lo normativo de lo teórico. Se trata de una argumentación en favor de la neutralidad valorativa de la ciencia que no se basa en ninguna esperanza de objetividad en las ciencias naturales o humanas, sino que exige en nombre de una ética (de la «libertad» y de la «inventiva») libertad respecto de las interferencias políticas en los distintos juegos de lenguaje de la ciencia (con indiferencia de que esa libertad venga o no constituida consensualmente)[100]. Habermas ha respondido en parte a este tipo de críticas sugiriendo en ocasiones que la racionalidad comunicativa se sitúa en una serie de esferas autónomas de la vida social, y, de forma más sistemática, insistiendo en la separación kantiana de lo estético, lo práctico y lo teórico como nota característica de la modernidad. Lyotard parece dispuesto en este punto a conceder a Habermas el beneficio de la duda, pero entonces pregunta en relación con la fuerte noción de universalidad con que opera Habermas, así como en relación con la omnipresente interarticulación de lo estático, lo normativo y lo teórico, «cómo puede entonces Habermas ser capaz de realizar sus síntesis efectivas»[101]. Esto nos lleva a plantear una cuestión relacionada con la que acabamos de exponer pero que es central. No se trata tanto de los problemas que se le plantean a Habermas cuando se le pregunta por las condiciones para llegar a una racionalidad comunicativa, cuanto de la cuestión normativa de por qué hemos de considerar deseable una ética de la racionalidad comunicativa. La ética de Habermas depende en buena parte de la psicología del desarrollo moral de Kohlberg. La acción comunicativa se concibe como una etapa superior a la 6, que es la etapa más alta en el esquema de Kohlberg. Las etapas 4 y 5 corresponden, como ha subrayado Steven Lukes, a doctrinas éticas que suscribirían buena parte de los filósofos políticos contemporáneos con muy buenos

argumentos. ¿Cómo pueden Kohlberg y Habermas suponer, y a menudo de forma un tanto ingenua, la superioridad de la etapa 6 y de la ética comunicativa?[102].

3) Lyotard señala que la exigencia de Habermas de que los artistas deben estar más próximos a las experiencias y prácticas de la vida diaria puede tener efectos negativos sobre la creatividad de la vanguardia[103]. En este aspecto Habermas no diferiría muy significativamente del conservadurismo cultural tanto del Este como del Oeste.

4) Habermas destruye la heterogeneidad de los juegos de lenguaje. Esto es una versión fuerte de la objeción algo más débil de Lyotard y de otros de que lo que desea Habermas es producir una sociedad totalmente transparente[104]. Habermas ha rechazado esta objeción, pero los argumentos son más bien tangenciales, alusivos y difícilmente convincentes[105]. La objeción más fuerte que hace aquí Lyotard es que la defensa de la transparencia por parte de Habermas, transparencia que comporta una identidad de significado y significante, constituye un apoyo a las estrategias culturales realistas y totalizantes del poder político contemporáneo.

5) Lyotard afirma que es posible que Habermas esté confundiendo la noción kantiana de lo sublime con la sublimación freudiana y que la estética sea todavía para Habermas una cuestión de belleza[106]. Lo que Lyotard parece querer decir aquí es que, en efecto, Habermas rechazaría la noción kantiana de lo sublime como base de una estética modernista y que en lugar de eso adoptaría la noción también kantiana de belleza. Lyotard subraya que la estética modernista no equipara ya el valor estético con la belleza. Recomienda uña estética moderna-posmoderna de lo sublime, los elementos de la cual pueden encontrarse en la *Crítica del Juicio* de Kant. Y Lyotard entiende lo sublime en términos de los ambivalentes sentimientos de placer y de dolor que resultan de la contemplación del arte que presenta lo impresentable, lo que Kant entendería como entidades carentes de forma[107]. La analogía freudiana procede aquí, a mi entender, de la comprensión de lo impresentable por Lyotard en términos de juego de fuerzas libidinales. Pero esta crítica específica a Habermas me parece que yerra el blanco (¿es que Habermas ha expuesto en alguna parte alguna opinión sobre lo «sublime» de Kant?). Sin embargo, la teoría de la autorreflexión de Habermas, que sugiere el control cognoscitivo de las coacciones del inconsciente y el volver transparente a este último en orden a ayudar a la subjetividad a emanciparse de esas coacciones, merecería la condena de la estética kantiana de Lyotard[108]. Pues, ¿no es precisamente en esas «coacciones» e «ilusiones» donde se basa la riqueza, la impredictibilidad creativa y el intercambio comunicativo de la vida diaria centrado en la comunidad?

NOTAS FINALES

Las críticas de Lyotard son importantes o, por lo menos, deberían serlo para Habermas. Vienen a decir que Habermas, al tratar de conseguir el objetivo que se propuso la teoría crítica de una emancipación respecto a las formas innecesarias de poder, acaba de hecho reforzando, a través de su *ethos* de la universalidad y el consenso, ese mismo poder y, por tanto, socavando los fines de la teoría crítica.

Los reproches, por otro lado, que desde una perspectiva habermasiana pueden hacerse a la ausencia de un concepto de justicia sustantiva en los neonietzscheanos son también, como he tratado de demostrar, bastante válidos. Esto no excluye, sin embargo, la posibilidad de una teoría de la acción social que sea coherente y consistente y que abarque las aportaciones positivas de ambas corrientes teóricas y evite los defectos que he subrayado. La presentación de tal teoría queda fuera del alcance de este artículo. Pero habría que notar que una teoría que dé una importancia central a nociones de justicia natural, como hace la de Habermas, puede prescindir de una teoría de la evolución social y de nociones fuertes de consenso y universalidad. Y si Habermas resulta convincente en lo que respecta a la cuestión de los derechos y de la razón moral, no es a causa de, sino más bien a pesar de, estos últimos aspectos de su problemática[109]. Tampoco estoy de acuerdo con el papel subordinado (e incluso sojuzgado) que Habermas asigna a lo estético y a lo sensual, y por cierto tampoco Lyotard y los demás neonietzscheanos tienen que romper tan radicalmente con la justicia y la racionalidad sustantiva para acentuar la importancia del deseo y de la creatividad estética. La obra de Habermas sugiere una noción tripartita, cuasi-kantiana, de acción, en la que la facultad cognitiva queda en una posición de dominio frente a las facultades morales y especialmente frente a la facultad estético-sensual. Habermas entendería aquí, de forma parecida a Kant, la relación de estos componentes según el modelo de una legislación «heterónoma» y «autónoma» en la que la autorreflexión describe la relación del componente cognitivo con los componentes moral y estético-sensual. Y aunque parezca extraño, Lyotard y otros teóricos franceses presentan en realidad imágenes invertidas de este esquema y entenderían al agente autónomo en términos de la legislación del componente estético-sensual en relación con el cognitivo y el moral. A mí me parece que es preferible romper con estas dos versiones del modelo legislativo kantiano y considerar la acción en términos más «dialógicos», según un modelo en el que lo cognitivo y lo moral vengan enriquecidos y sostenidos por lo estético-sensual, y en el que este último se vea continuamente reestructurado por la razón teórica y práctica[110]. Quizás, en esta línea, William Morris tuvo razón al concebir la dominación del capitalista sobre el trabajador en el proceso de trabajo en términos de una obstrucción de la creatividad estética; una concepción que evoca una comprensión estética de la defensa moral de derechos sustantivos en las relaciones de producción.

Dicho esto, habría que señalar también una serie de puntos de convergencia entre Habermas y los teóricos franceses. Quizá el más importante sea que ambos rompen con los relativismos que tan preponderantes han sido en la teoría social de las últimas décadas. Contra esos relativismos ambas corrientes teóricas se atienen a una forma más o menos débil de fundamentalismo. Esto es patente en el caso de Habermas. Más arriba describimos su teoría de las fundamentaciones normativas. Pero lo que Habermas ha dicho de Marcuse –a saber, que rechazó un discurso práctico basado en la razón para sustituirlo por otro basado en los instintos[111]– podría aplicarse igualmente a los escritores franceses. También contra las implicaciones relativistas de las concepciones cíclicas y contingentes de la historia, tanto el teórico de la racionalidad comunicativa como los teóricos de la problemática del deseo se inscriben en una noción lineal de tiempo histórico. Habermas

es aquí el liberal; Foucault, la imagen invertida del liberal; y los *désirants*, los lectores optimistas de la historia como un proceso evolutivo de decodificación.

Además, ambos se encuentran en una posición similar respecto al marxismo. Tanto Habermas como los neonietzscheanos han venido a ocupar e incluso a dominar el centro del escenario de la teoría social en competencia con un marxismo que ha empezado a declinar con rapidez en los años ochenta. Ninguno de los dos asigna ningún papel especial a la clase trabajadora y ambos resultan atractivos como recursos doctrinales para los movimientos sociales. Aunque ninguno ha explicado todavía el posible papel que tales fuerzas puedan tener para un eventual cambio social. Y ésta es una ausencia que, según parece, viene determinada por un cierto elitismo que empapa a ambos cuerpos de pensamiento. Habermas ha acusado a los franceses de un elitismo en que un ámbito estético trascendental está muy lejos de quedar suficientemente vinculado a lo social. Aunque he defendido a los neonietzscheanos contra la acusación de Habermas de que carecen de una ética y de una política, tal elitismo es evidente en el rechazo por Lyotard de la cultura popular en unos términos que recuerdan a Adorno[112]. Por otro lado, el modelo de que hace uso Habermas en su teórica de la evolución social tampoco se presta sin matizaciones para las luchas de la vida diaria.

Un punto final de comparación se refiere a que ni Habermas ni los escritores franceses conceden a los usos del símbolo la importancia que merecen. Tanto la teoría crítica como los neonietzscheanos toman como punto de partida y como apoyo normativo la importancia de las resistencias a las formas de dominación. Las nociones de racionalidad sustantiva y la idea de derechos sustantivos, desarrolladas ampliamente a través de la reflexión crítica han sido importantes recursos -para los movimientos obreros, para el antirracismo, para el feminismo, por citar tres ejemplos- para resistir a la dominación. Los estudios sobre la historia del movimiento obrero contienen numerosos ejemplos de grupos de trabajadores que han entendido las nociones de justicia formal de la Ilustración en términos de nociones más sustantivas de justicia que les sirvieron como recursos ideológicos en las luchas laborales y políticas[113]. La problemática en torno al deseo y al cuerpo, por un lado, y a la codificación y represión por medio de la estructura, de otro, han tenido también un potencial (y significación) explicativa para resistir a la dominación a finales de la década de los setenta y en los movimientos sociales (reburguesizantes) de los ochenta[114]. Ninguna de estas interpretaciones del poder y de la resistencia parecen, sin embargo, entender la importancia que grupos subordinados ejercen a través de los rituales, la construcción de la identidad colectiva a través del símbolo, que con la renaciente influencia de la antropología y con el nuevo papel central de los estudios culturales[115] está empezando a cobrar una central importancia en las ciencias humanas de fines del siglo XX.

NOTAS:

[1] Jürgen Habermas, «Modernity versus postmodernity», *New German Critique*, núm. 22, 1981, pp. 3-14; J. Habermas, «The Entwinement of Myth and Enlightenment», *New German Critique*, núm. 26, primavera de 1982, pp. 13-30. Se presentó una versión preliminar de este artículo en la conferencia anual de la Sociological Association sueca, en Orebro, febrero de 1984. Me gustaría agradecer a Brian Longhurst y John Urry sus comentarios y criticas de esta versión.

[2] J. Habermas, «Neo-Conservative Culture Criticism in the United States and West Germany: An Intellectual Movement in Two Political Cultures», en *Telos*, núm. 56, verano de 1983, pp. 75-89; Daniel Bell, *The Cultural Contraditions of Capitalism*, London, Heinemann, 1976. Para críticas de Habermas véase Andreas Huyssen, «The Search for Tradition: Avant Garde and Postmodernism in the 1970s», en *New German Critique*, núm. 22, 1981, pp. 23-40; Peter Bürger, «The significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A replay to Jürgen Habermas», *New German Critique*, núm. 22, 1981, pp. 19-22; Anthony Giddens, «Modernism and Post-Modernism», *New German Critique*, núm. 22, 1981, pp. 15-18.

[3] Habermas, «Modernity versus Postmodernity», 13; *Idem*, «Neo-Conservative Cultural Criticism», 89.

[4] Para una distinción similar, pero con criterios diferentes, véase, por ejemplo, Huyssen, «The Criticism», 89.

[5] Véase, e.g., Vincent Descombes, *Modern French Philosophy*, Cambridge Univesity Press, 1980: Sherry Turkle, *Phychoanalityc Politics. Jacques Lacan and Freud's French Revoution*, London, Burnett; 1979.

[6] «Structuralism and Post Structuralism: An Interview with Michel Foucault, by Gerald Raulet», en *Telos*, núm. 55, primavera de 1983, pp. 195-211.

[7] Michel Foucault, *Madness and Civilization, A History of Insanity in the Age of Reason*, London, Tavistock, 1967; M. Foucault. *Les mots et les choses, une archeologie des sciences humaines*, París, Gallimard, 1966. Para la distinción entre «hermenéutica» y «semiología», véase Foucault. «Nietzsche, Freud, Marx» en *Cahiers du Royaumont. Nietzsche*, París, Editions du Minuit, 1967. Sobre el lenguaje no-discursivo y la "transgresión" véase, por ejemplo, David Carrol, «Disruptive Discurse and Critical Power: The Conditions of Archeology and Genealogy», *Humaines in society*, 5, núm. 3, 4, 1982, pp. 175-200. Véase adémás C. Lemert and G. Gillan, *Michel Foucault: Social Theory as Transgression*, New York, Columbia Univesity Press. 1982.

[8] M. Foucault, «Lenguage to infinity», en *Idem, Lenguage, Counter Memory, Practice*, David Bouchard (ed.), Oxford, Blackwell, 1977, p. 54.

[9] *Ibid*, pp. 62-63.

[10] Michel Foucault, *Surveillir et punir. Naissance de la Prision*, París, Gallimard, 1975; M. Foucault, *Moi, Pierre Rivière*, París, 1973,

[11] Foucault, «Language of Infinity», p. 59.

[12] *Ibid*, pp. 62-63.

[13] *Ibid*, p, 66.

[14] Michel Foucault, «A Preface of transgression», en *Lenguage, Counter, Memory, Practice*, pp. 29-52.

[15] *Ibid*, p. 30.

[16] *Ibid*, p. 33.
[17] *Ibid*, pp.30-32.
[18] *Ibid*, p. 48.
[19] *Ibid*, pp. 34-35.
[20] *Ibid*, p. 46.
[21] Michel Foucault. «La prose d'Acteon», *Nouvelle Revue Française*, 135, 1964. pp. 444-459.
[22] *Ibid*. p. 446.
[23] *Ibid*. p. 448.
[24] *Ibid*. p. 457.
[25] Foucault, *Les mots et les choses*, pp. 393-395.
[26] Edward Said, «An Ethics of Language». *Diacritics* 4, núm. 2, 1974, pp. 28-37.
[27] Véase Pamela Major-Poetzi, *Michel Foucault's Archaelogy of Western Culture*, Brighton, Harvester, 1983, pp. 28-33.
[28] Michel Foucault, *This is not a Pipe*, Berkeley, University of California Press, 1983. pp. 32-49.
[29] S. Gablik, *Magritte*, Greenwich. Conn., New York Graphic Society, 1971.
[30] «Structuralism and Post-Structuralism», p. 204.
[31] Véase discurso de, e.g., Descombes, *Modern French Philosophy*.
[32] M. Foucault, *The history of sexuality*, Nueva York, Vintage, 1980, pp. 81-84.
[33] M. Foucault, «Structuralism and Post-Structuralism», pp. 200-202; Letter from M. Foucault to S. Lash, 9 de mayo, 1984; A. Sheridan, «Diary», *London Review of Books*, 19 de Julio al 1 de agosto de 1984, p. 21.
[34] Véase, por ejemplo, M. Bradbury and J. McFarlane (eds.), *Modernism 1890-1930*, Hassocks, Sussex, Harvester, 1978; E. Gombrich, *Art and Illusion*, Londres, Phaidon, 1977.
[35] Foucault, *Les mots et les choses*, pp. 388-393.
[36] Sheridan, «Diary».
[37] Jean-François Lyotard, *La condition postmodern rapport sur le savoir*, París, Eds. de Minuit, 1979; L.-F. Lyotard, *Discours, Figure*, París, Rlinc-Rsieck, 1971.
[38] Véase e.g. J.-F. Lyotard, «Freud selon Cézanne», en *Idem, Des dispositifs pulsionnels*, París, Christian Bourgois, 1980, pp. 67-88.
[39] J.-F. Lyotard, «La Peinture comme dispositif libidinal», en *Des dispositifs*, pp. 227-268.
[40] J.-F. Lyotard, «Adorno comme diavolo», en *Des dispositifs*, p. 120.
[41] *Ibid*, p. 115.
[42] *Ibid*., pp. 116-117.
[43] *Ibid*., pp. 118.
[44] Lyotard, «Sur une figure des discours», en *Des dispositifs*, pp. 132-133.
[45] Lyotard, «La peinture», p. 243.
[46] *Ibid*, p. 259.
[47] *Ibid*, p. 265.
[48] *Ibid*, p. 266.
[49] *Ibid*, p. 234.
[50] J.-F. Lyotard, *La condition Postmodern*, pp. 8-9.
[51] *Ibid*, p. 31.

[52] *Ibid*, pp. 37-46.
[53] *Ibid*, pp. 50-51.
[54] *Ibid*, pp. 54-59.
[55] *Ibid*, pp. 24-29, 61.
[56] *Ibid*, pp. 71-77.
[57] *Ibid*, pp. 63, 66-68.
[58] *Ibid*, p. 13.
[59] *Ibid*, p. 76.
[60] *Ibid*, p. 98.
[61] *Ibid*, pp. 105-106.
[62] *Ibid*, p. 8.
[63] *Ibid*, pp. 102-104.
[64] J. F. Lyotard, Jean Jouf Thebaud, *Au Juste, Conversations*, París, Christian Bougois, 1979, p. 33.

[65] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Oedipus*, New York, Viking, 1977. Deleuze y Guattari, algunos años después de la aparición del *Anti-Oedipe*, caracterizaron su proyecto en términos de una «micro-política del deseo»; véase Gilles Deleuze, Claire Parment, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.

[66] Gilles Deleuze, *Frances Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Editions de la difference, 1981, 2 vols.; todas las citas son del primer volumen.

[67] *Ibid*, p. 33.

[68] Esta estética posmoderna de la sensación se comprende bien en el contexto de la noción del cuerpo de Deleuze. Deleuze habla de un «cuerpo sin órganos», término un poco confuso porque su concepto del cuerpo incluye órganos. A lo que Deleuze se refiere es a un cuerpo que no está «organizado» en el sentido de que aceptamos nuestros cuerpos biológicamente organizados. Deleuze, de buena gana, admite el paralelismo entre tal idea de cuerpo no-orgánico y el concepto del «cuerpo vivo» de Merleau-Ponty. Se distingue de Merleau-Ponty en este rechazo –que es el rechazo de Artaud– de un cuerpo unificado. Esto significa que la sensación «no es un reflejo de la unidad viva del cuerpo, sino más bien como una transgresión de esta unidad por las fuerzas que lo desbordan y lo conducen violentamente a tomar posesión de él». Esto significa además una ruptura con las presunciones sobre intencionalidad de Merleau-Ponty. Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille Plateaux*, París, Eds. de Minuit, 1980, pp. 185-204. Para una comparación de Foucault y Merlau-Ponty, véase Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, *Michel Foucault, Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Brighton, Harvester, 1982. Además véase Patrick Vandray, «Ecrit a vue: Deluge-Bacon», *Critique*, 38, 1982, p. 963. Si el cuerpo de Deleuze se posee con órganos, no son órganos de biología o de sentido común. Es la sensación la que determina los órganos del cuerpo, y sólo entonces provisionalmente, en el espacio de intersección entre fuerzas y curvas. La pintura de Bacon se circunscribe por una sensación de lógica, puesto que es por excelencia el pintor de cuerpos sin órganos. Hasta el extremo de que al pintar las fuerzas del cuerpo y sus efectos de definición, pinta sensación (*Francis Bacon*, 34). Podemos entender a Bacon, mantiene Deleuze, a través de una «estética clínica». El cuerpo sin órganos que Bacon pinta es el cuerpo de lo histérico. Lo histérico siente el cuerpo para ser, para hablar, bajo el organismo; él o ella sienten órganos transito-

rios *bajo* de los órganos fijos. La histeria siempre ha sido un asunto que va más allá de los desarreglos funcionales del cuerpo; ha sido un problema de «exceso de paciencia». Cuando Bacon pinta *Inocencio X* de Velázquez encarcelado en un plato de cristal y llorando de horror, está pintando la histeria, dando sustancia a un *art hysterisisé* (*Ibid*, pp. 36-37).

[69] Lyotard, *Discours, figure*.

[70] Deleuze, *Bacon*, p. 39.

[71] *Ibid*, p. 42, capítulo 8.

[72] *Ibid*, p. 36.

[73] *Ibid*, pp. 79-80.

[74] *Ibid*, p. 38.

[75] Lyotard, «La dent, la paume», en *Des dispositifs pulsionnels*, pp. 97-98.

[76] Véase, e.g., Huyssen, «The Search for Tradition»; Bürger, «The Significance of the Avant-Garde»; Giddens, «Modernism and Postmodernism».

[77] Jürgen Habermas, *Theorie des Kommunikativen Handels Band I, Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, Frankfurt am Mail, Suhrkamp, 1981, pp. 225-261.

[78] J. Habermas, «A Replay to my Critics», en J. B. Thompson and D. Held (eds.), *Habermas, Critical Rebates*, Londres, Macmillan, 1982, pp. 219-283.

[79] Umberto *Eco. A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1979, pp. 68-72.

[80] Thomas McCarthy, *The Critical Theory of Jürgen Habermas*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981, p. 279; Eco, *Theory of Semiotics*, pp. 48-53.

[81] J. Habermas, «What is Universal Pragmatics?», en *Idem, Communication and the Evolution of Society*, Londres, Heinemann, 1979, pp. 3-20; McCarthy, *Critical Theory*, pp. 272-297.

[82] McCarthy, *Critical Theory*, pp. 291-333.

[83] R. Dworkin, «Is Law a System of Rules?», en *Idem* (ed.), *The Philosophy of Law*, Oxford, Oxford University Press, 1977, pp. 38.65.

[84] Max Weber,*Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, Mohr, 1980, p. 500. Esto es distinto y parcialmente diferente y está reñido con el *Rechtssoziologie's discusion* de la racionalización formal y material de la ley; véase *Wirtschaft und Gezsellschaft*, pp. 468-482.

[85] Agnes Heller, *The Theory of Need in Marx*, Londres, Allison and Busby, 1976; McCarthy, *Critical Theory*, pp. 314-315. Para una discusión de la noción de derechos en atención al trabajo de Marx y Weber, véase Scott Lash, *The Militant Worker, Class and Radicalism in France and America*.

[86] G. A. Cohen. «Freedom, Justice and Capitalism», *New Left Review*, núm. 126, 1981, pp. 3-16.

[87] Immanuel Kant, *The Metaphysical Elements of Justice*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1965, pp. 51,57, 75-113.

[88] Russell Keat, *The Politics of Social Theory*, Oxford, Blackwell, 1981, pp. 191-194; Steven Lukes, «Of Gods and Demons: Habermas and practical Reason», en *Habermas, Critical Debates*, pp. 138-143.

[89] R. Dwarkin, *Taking Rights Seriously*, Londres, Duckworth, 1977, pp. 82-108.

[90] McCarthy, *Critical Theory*, p. 83.

[91] Estoy en deuda en este punto con los profesores W. Mommsen y E. Böckenförde.

[92] Richard Rorty, «Beyond Nietzsche and Marx», *London of Review of Books*, 3, núm. 3, 19 de febrero a 4 de marzo, 1981, pp. 5-6, Foucault. «On Popular Justice: A Discusion with Maoists», en *Idem, Power/ Knowledge*, Brighton, Harvertes, 1980, pp. 1-36.

[93] Foucault, «Truth and Power», en *Power/ Knowledge*, pp. 121-125.

[94] Véase, e.g., J. Finnis, *Natural Law and Natural Rights*, Oxford, Clarendon, 1980, pp. 199-204.

[95] Foucault, «Power and Strategies», en *Power/ Knowledge*, pp. 136.144.

[96] Véase Peter Dews, «Power and Subjectivity in Foucault»; *New Left Review*, núm. 144, 1984, pp. 72-73.

[97] Una discusión útil de derechos y poderes se encuentra en G. A. Cohen, *Karl Marx's Theory of History. A Defense*, Oxford, Clarendon, 1978, pp. 35, 216.

[98] J.-F. Lyotard, «Response a la question: qu'est-ce que le postmoderne?», *Critique*, 419, 1982, pp. 357-367.

[99] Véase J. B. Thompson, «Rationality and Social Rationalization: An assessment of Habermas' Theory of Communicative Action», *Sociology*, 17, núm. 2, 1983, pp. 278-294, 291.

[100] Véase además Keat, *Politics of Social Theory*, pp. 196-197.

[101] Lyotard, «Qu'est-ce que le postmodern?», p. 358; Habermas «Reply», p. 249.

[102] Lukes, «Of Gods an d Demons», pp. 146-147.

[103] Lyotard, «Qu'est-ce que le postmoderne?», p. 359.

[104] *Ibid*, p. 367.

[105] Habermas, «Reply», pp. 235-236.

[106] Lyotard, «Qu'est-ce que le postmoderne?», p. 365.

[107] *Ibid*, pp. 363-354.

[108] Habermas, «Reply», p. 229.

[109] Quine ha mantenido que no hay incoherencia al hablar de derechos en ausencia de fundamentación filosófica. Véase la discusión en R. Rorty, *Phylosophy and the Mirror of Nature*, Oxford, Blackwell, 1980.

[110] Véase M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, Austin, Texas University Press, 1981, en donde la noción dialógica es la base de la relación e influencia mutua entre lo Dionisíaco y lo Apolíneo. La relación del ego y el inconsciente se entiende de forma similar en Jacques Lacan, *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu*, Paris, Navarin/Seuil, 1984.

[111] Habermas, «Reply», p. 232.

[112] Lyotard, «Qu'est-ce que le postmoderne?», pp. 359-362.

[113] Este tema es central en, por ejemplo, E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, Harmondsworth Penguin, 1968; y H. G. Gutman, *Work, Culture and Society in Industrializing America*, Nueva York, Vintage, 1977.

[114] Esta parece ser la visión no sólo de los *désirants* sino un tema central alrededor del que y en contra del cual se ha organizado mucha literatura «culturalmente conservadora». Véase p.e. Daniel Bell, *Cultural Contradictions*; C. Lash, *The Culture of Narcissim*. Nueva York, Warner Books, 1983.

[115] Dos de los más importantes ejemplos de cómo se han usado las nociones antropológicas del símbolo en relación a la formación de la identidad colectiva en los estudios históricos son Eric Wolf, *Europe and the People without History*, Berkeley, University of California, 1982; Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds.), *The*

Invention of Tradition, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. Una utilización similar de cómo el símbolo constituye la resistencia en la literatura de la cultura popular, se da en la literatura del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos, por ejemplo Birmingham University, Centros de Estudios Culturales Contemporáneos, *Culture, Media, Language*, Londres, Hutchinson, 1980; *Unpopular Education*, Londres, Hutchinson, 1980. Lyotard, al separarse significativamente de la problemática del deseo en el pasado lustro, llega a posiciones cercanas a esto. A pesar de su uso reciente de los juegos del lenguaje para interpretar la resistencia al poder, se ha negado, de forma señalada, a aplicar estas nociones a la cultura y resistencia populares.

¿QUÉ PASÓ CON EL POSMODERNISMO?*

Hal Foster

¿Qué pasó con el posmodernismo? No hace tanto parecía un gran concepto. Para Jean-François Lyotard el posmodernismo marcaba el final de los grandes relatos que homologaron a la modernidad con el progreso (la marcha de la razón, el aumento del bienestar, el avance de la técnica, la emancipación de los trabajadores, etc.), en tanto que para Fredric Jameson el posmodernismo inspiraba un renovado relato de diferentes estadios de la cultura moderna relacionados con distintos modos de producción capitalista. Por lo pronto, para los críticos dedicados al arte de avanzada, señaló una tendencia a la ruptura de un modelo agotado de arte modernista concentrado en refinamientos formales e indiferente a las determinaciones históricas y las transformaciones sociales.

De esta manera, incluso en la izquierda, en especial en la izquierda, el posmodernismo fue un concepto controvertido. Hasta no hace mucho existía la sensación de una alianza laxa, incluso un proyecto común, en particular contrario a posiciones derechistas, que iba desde los viejos ataques contra el modernismo *in toto* como el origen de todo el mal en nuestra sociedad hedonista hasta las nuevas defensas de modernismos particulares que se volvieron oficiales, ciertamente tradicionales, los modernismos del museo y la academia. Para esta actitud, el posmodernismo era «la venganza de los filisteos» (según la feliz expresión de Hilton Kramer), el kitsch vulgar de los mercachifles de los medios, gentes de clase

* Publicado en la revista *Pensamiento de los confines*, núm 7, Buenos Aires, 1999.

baja, inferiores, una nueva barbarie a ser evitada a toda costa, lo mismo que el multiculturalismo.

Yo apoyé un posmodernismo contrario a esta política cultural reaccionaria y defendí prácticas artísticas no solamente críticas del modernismo institucional sino sugerentes de formas alternativas –nuevas formas de práctica cultural y política–. Y no hemos fracasado. En un sentido, ocurrió algo peor: considerado como una moda, el posmodernismo quedó *démodé*.

La noción no sólo fue vaciada por los medios; también fue discutida en la izquierda, a menudo con buenas razones. A pesar de su adiós a los grandes relatos, la versión lyotardiana del posmodernismo fue tomada a veces como el último nombre propio de Occidente, ahora melancólicamente obsesionado con su decadencia poscolonial (o con los anuncios prematuros al respecto). Asimismo, no obstante su énfasis en la fragmentación capitalista, la versión jamesoniana del posmodernismo se ha considerado demasiado totalizadora, insuficientemente sensible a las diferencias culturales de muchas maneras. Por fin, la versión de la crítica de arte del posmodernismo ha sido considerada a veces como el modelamiento del modernismo en la matriz formalista que buscamos quebrar. En el proceso, la noción se tornó incorrecta y trivial.

Pero, ¿debemos renunciar a ella? Aparte del hecho de que la izquierda ya concedió mucho en esta batalla, la noción puede tener todavía una capacidad explicativa, incluso crítica. Considérese el influyente modelo del posmodernismo elaborado por Jameson en la década pasada. Adapta la teoría de los ciclos económicos de ondas largas desarrollada por el economista Ernest Mandel, según la cual el Occidente capitalista ha atravesado cuatro períodos de cincuenta años desde fines del siglo XVIII (cada uno de ellos con veinticinco años de expansión y de estancamiento): la Revolución Industrial (hasta las crisis políticas de 1848) caracterizada por la difusión de máquinas de vapor artesanales, seguida por otras tres épocas tecnológicas -la primera (hasta la década de 1890) caracterizada por la difusión de máquinas de vapor mecánicas; la segunda (hasta la segunda guerra mundial), caracterizada por la difusión de máquinas eléctricas y de combustión; la tercera caracterizada por la difusión de sistemas mecánicos electrónicos y nucleares. Mandel relaciona estos desarrollos tecnológicos con estudios económicos: desde el capitalismo de mercado hasta el capitalismo monopólico alrededor del último fin de siglo, hasta el capitalismo multinacional al fin del milenio. A su vez, Jameson relaciona estos estadios económicos con paradigmas culturales: la visión del mundo de gran parte del arte y la literatura realistas suscitada por el individualismo estimulado por el capitalismo de mercado; la abstracción de gran parte del arte y la literatura de la alta modernidad en respuesta a la alienación de la vida burocrática bajo el capitalismo monopólico, y el pastiche de gran parte de la práctica posmodernista (en arte, arquitectura, ficción, film, moda, cocina) como un signo de los bordes dispersos, los espacios mezclados, del capitalismo multinacional. Su modelo no es tan mecánico como puede parecer de acuerdo con mi sumario Jameson subraya que estos fenómenos no son uniformes, que cada período es un palimpsesto de formas residuales y emergentes, que no hay discontinuidades nítidas. No obstante, se le reprocha que su relato es hiperbólico, como si el capital fuera una gran segadora que arrasara con todo a su paso. Para mis propósitos es demasiado espacial, insuficientemente sen-

sible para las diferentes velocidades y los espacios mezclados de la sociedad posmoderna, y para la posterioridad (*deferred action*, N. de T.), así como para la expansión incesante de la cultura capitalista.

Tomo prestada la noción de posterioridad *(Nachträglichkeit)* de Freud, para quien la subjetividad, nunca establecida de una vez para siempre, está estructurada como un relevo de anticipaciones y reconstrucciones de acontecimientos que pueden tornarse traumáticos a través del propio relevo. Creo que el modernismo y el posmodernismo se constituyen de manera análoga, en posterioridad, como un proceso continuo de futuros anticipados y pasados reconstruidos. Cada época sueña a la siguiente, como lo señaló una vez Benjamin, pero al hacerlo revisa la anterior a ella. No hay un simple *ahora:* cada presente es no sincrónico, una mezcla de diferentes momentos; de modo que no hay transición oportuna entre lo moderno y lo posmoderno. En un sentido cada una de ellas adviene como la sexualidad, demasiado temprano o demasiado tarde, y nuestra conciencia respectiva es prematura o posterior al hecho. Desde este aspecto el modernismo y el posmodernismo se deben ver juntos, *en paralaje* (técnicamente, el ángulo del desplazamiento de un objeto causado por el movimiento del observador), por lo cual quiero decir que nuestros encuadres de ambos dependen de nuestra posición en el presente y que esta posición se define en estos encuadres.

Esta noción es abstracta, así que la aplicaré en una lectura del siempre incompleto pasaje a lo posmoderno. En lugar de adaptar el engorroso esquema mandeliano de los períodos de veinticinco años, me concentraré en tres momentos separados por treinta años dentro del siglo XX: mediados de la década de 1930, que considero por ser la culminación del alto modernismo; mediados de la década de 1960, que marca el advenimiento pleno del posmodernismo; y mediados de la década de 1990. Trataré esos momentos en un sentido discursivo, para ver cómo los desplazamientos históricos pueden ser registrados en textos teóricos –que entonces servirán como objetos y como instrumentos de mi historia–. Este relato idiosincrático no se referirá directamente al arte; en lugar de ello, además de la relación con la tecnología y la cultura (que tiende a privilegiarse en estas descripciones), voy a rastrear desplazamientos cruciales en las concepciones occidentales del sujeto individual y el otro cultural.

Mi razón para este enfoque es simple. La cuestión más esencial de la modernidad concierne a la identidad: en la famosa pregunta de Paul Gaugin, ¿de dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos? Las respuestas a menudo se producen a través de una apelación a la otredad, ya sea a lo inconsciente o al otro cultural. Muchos altos modernistas consideraron que la verdad se localizaba allí: de ahí la significación del psicoanálisis y la profusión de primitivismos a lo largo de este siglo. Por cierto, muchos altos modernistas combinaron estos dos cotos naturales, el inconsciente y el otro cultural, mientras que algunos posmodernistas arguyen que están aculturados en el capitalismo tardío. En resumen, los discursos del inconsciente y del otro cultural, el psicoanálisis y la antropología, son los discursos modernos privilegiados porque hablan de la identidad en estos términos. Al hacerlo, pueden también registrar en forma más sismográfica que cualquier otro discurso los cambios epistemológicos que demarcan lo posmoderno.

Cada momento mencionado aquí representa un desplazamiento significativo en los discursos sobre el sujeto, el otro cultural y la tecnología. A mediados de la

década de 1930 Jacques Lacan se interesó en la formación del Yo, en especial en la primera versión del «estadio del espejo». Claude Lévi-Stranss se dedicó al trabajo de campo brasileño que reveló la sofisticación mitológica de la «mente salvaje». Y Walter Benjamin abordó las ramificaciones culturales de las tecnologías modernas en «La obra de arte en la era de la reproducción técnica». A mediados de los '60 cada unos de estos discursos había cambiado en forma espectacular. La muerte del sujeto humanista, no su formación, fue considerada de diversas maneras por Louis Althusser, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida y Roland Barthes (cuyos notables textos sobre el tópico se arremolinaron alrededor de las revueltas del '68). Entonces también el otro cultural, inspirado por las guerras de liberación de los '50, comenzó a replicar con insolencia –a escucharse por primera vez– de manera incisiva en la reescritura de la dialéctica del amo y del esclavo de Hegel y Marx por parte de Franz Fanon, cuyo *Los condenados de la tierra* fue publicado en 1961. Mientras tanto, la penetración de los medios en las estructuras psíquicas y las relaciones sociales había alcanzado un nuevo nivel, que se consideró de dos maneras complementarias: de modo fatalista, por Guy Debord, como una intensidad de la reificación en *La sociedad del espectáculo* (1967) y de modo extático por Marshall McLuhan como una «extensión del hombre» en *Understanding Media* (1964).

¿Qué cambió desde entonces en estos tres discursos? En cierto sentido, la muerte del sujeto murió a su vez: el sujeto volvió en la política cultural de diferentes subjetividades, sexualidades y etnicidades, a veces en la vieja forma humanista, a menudo en formas contrarias –fundamentalistas, híbridas o «traumáticas»–. Mientras tanto, cuando los mundos primero; segundo y tercero ya no son diferentes (si alguna vez lo fueron), la antropología ejerce la crítica de sus protocolos referidos al otro cultural, y las imbricaciones poscoloniales han complicado las confrontaciones anticoloniales. Por fin, incluso cuando nuestra sociedad conserva sus imágenes espectaculares, como las describió Debord, adquirió una disciplina electrónica, o, si se prefiere la versión tecnófila en el espíritu de McLuhan, libertad electrónica, con las nuevas posibilidades del ciberespacio, la realidad virtual y cosas semejantes. Mi propósito no es demostrar que una posición es correcta y la otra incorrecta, ni afirmar que un momento es moderno, y el siguiente posmoderno, ya que estos acontecimientos no se desarrollan en forma pareja ni presentan discontinuidades nítidas. En lugar de ello, cada teoría habla de cambios en su presente, pero sólo indirectamente, en la reconstrucción de los momentos del pasado, cuando se dijo que comenzaban a producirse estos cambios, y en anticipación de momentos futuros cuando estos cambios se proyectaban completos: de ahí la posterioridad, el doble movimiento, de los tiempos modernos y posmodernos.

VICISITUDES DEL SUJETO

Primero voy a considerar el discurso del sujeto sobre estos tres momentos, y tanto aquí como en otras partes voy a citar solamente textos sobre salientes. En «El estadio del espejo», Lacan argumenta que nuestro ego se origina a partir del reconocimiento primordial de nuestro cuerpo en un espejo (aunque serviría cualquier reflejo), una imagen anticipatoria de la unidad corporal que todavía no poseemos de

pequeños. Esta imagen funda nuestro ego en este momento infantil como imaginario, es decir, como encerrado en una identificación que es a la vez una alienación. Porque en el mismo instante en que vemos nuestro Yo en el espejo vemos este Yo como imagen, como otro; es más, por lo general es confirmado por un otro, el adulto en cuya presencia tiene lugar el reconocimiento. Lacan sugiere que esta unidad imaginaria del estadio del espejo produce una fantasía retroactiva de una etapa previa en que nuestro cuerpo todavía estaba desunido, una fantasía de un cuerpo caótico, fragmentario y fluido, entregado a impulsos que siempre amenazan con abrumarnos, fantasía que nos acecha por el resto de nuestras vidas –todos esos momentos de gran presión en que uno siente que se va *a deshacer*–. En un sentido nuestro ego es la garantía primera y más importante contra el retorno de este cuerpo despedazado; esta amenaza convierte al ego en una coraza (término que usa Lacan) que se despliega agresivamente contra el mundo caótico interior y exterior –pero especialmente exterior, contra todos los otro parecen representar este caos–. (Esta es la razón por la cual Lacan cuestiona el valor de un ego fuerte, que la mayoría de nosotros damos por sentado en la cultura del ego).

Lacan no especifica su teoría del sujeto como histórica, y ciertamente no se limita a un período. Sin embargo, este sujeto agresivo y acorazado no consiste en un ser cualquiera a través de la historia y la cultura: es el sujeto moderno en tanto paranoico, incluso fascista. En su teoría flota una historia contemporánea en la cual el fascismo es el síntoma extremo: una historia de guerras mundiales y mutilaciones militares, de disciplina industrial y fragmentación mecanicista, de asesinato mercenario y terror político. En relación con tales acontecimientos, el sujeto moderno se torna acorazado –contra la otredad interior (la sexualidad, lo inconsciente) y contra la otredad exterior (para los fascistas esto puede referirse a los judíos, comunistas, gays, mujeres), todas figuras de este miedo de que retorne el cuerpo en pedazos, del cuerpo entregado a lo fragmentario y a lo fluido. ¿Ha regresado esta reacción fascista? ¿Alguna vez se ausentó?¿Descansa en el interior de cada uno de nosotros? (¿es esta la razón por la cual los artistas, antes como ahora, la resisten con un artificio de abyección?) ¿O formular estas preguntas implica repetir el error de Lacan, es decir, tomar al sujeto fascista en demasiado general, demasiado *normal?*

¿Qué pasa con esta teoría en la década del '60, cuando se proclama la muerte del sujeto humanista? Este es un momento de fuerzas históricas e imperativos intelectuales muy diferentes. En París es el crepúsculo del estructuralismo, del paradigma lingüístico en el cual la actividad cultural (los mitos de grupos indios para Lévi-Strauss, la estructura del inconsciente para Lacan, las modas de París para Barthes, etc.) se vuelve a cifrar como lenguaje. Esta recodificación lingüística permite a Foucault anunciar en 1966 el fin del hombre, el gran enigma de la modernidad, «como una cara dibujada en la arena a la orilla del mar». Esta recodificación también le permite declarar a Barthes en 1968 la desaparición del autor, el gran protagonista de la cultura humanista-modernista, en el juego de signos del texto (lo cual como consecuencia desplaza al trabajo como paradigma del arte). Sin embargo, la figura en cuestión no es sólo el autor-artista de la tradición humanista-modernista; también es la personalidad autoritaria de las estructuras fascistas, la figura paranoica que constriñe el habla singular y prohíbe la significación promiscua (después de todo los '60 son los días de la ira contra todas esas institucio-

nes autoritarias). Es un ataque al sujeto fascista como lo imaginó Lacan indirectamente, un ataque realizado también con las fuerzas que más teme este sujeto: la sexualidad y el inconsciente, el deseo y los impulsos, la *jouissance* (el término privilegiado de la teoría francesa durante este período) que hace estallar al sujeto, que lo entrega a lo fragmentario y lo fluido.

Estas fuerzas fueron celebradas con frecuencia, sobre todo para desafiar al sujeto fascista, un desafío convertido en programático por Deleuze y Guattari en *El Antiedipo* (1972). Ellos apelan a la esquizofrenia no solamente para quebrar al sujeto fascista acorazado sino también para superar al rapaz sujeto capitalista. Sin embargo, esta apelación es peligrosa, porque mientras que el sujeto fascista se siente amenazado por los fragmentos y los flujos esquizofrénicos, el sujeto capitalista puede prosperar a partir de esas rupturas. En realidad, según Deleuze y Guattari, solo la esquizofrenia extrema es más esquizofrénica que el capital, más entregado a decodificaciones de sujetos y estructuras fijos. En esta perspectiva, lo que dispersó al sujeto en la década del '60, lo que quebró sus instituciones, fue una fuerza revolucionaria, en realidad un conjunto de fuerzas conflictivas (excolonias, derechos civiles, mujeres, estudiantes), pero una fuerza revolucionaria liberada por el capital, porque ¿qué es más radical que el capital cuando tiene que habérselas con viejos sujetos y estructuras que se interponen en su camino?

Aunque sea tendencioso, este argumento puede extenderse al reciente retorno del sujeto; me refiero al reconocimiento parcial, en los '90, de subjetividades nuevas e ignoradas. Por un lado, el *contenido* de este reconocimiento revela que el sujeto declarado muerto en los '60 era un particular que pretendía ser universal, que pretendía hablar en nombre de todos. Por el otro lado, el *contexto* de este reconocimiento, descaradamente definido por George Bush como el Nuevo Orden Mundial, sugiere que estas subjetividades diferentes deben verse en relación a la dinámica del capital, su reificación y fragmentación de posiciones fijas. De esta forma, si celebramos la hibridación y la heterogeneidad, debemos recordar que también son términos privilegiados del capitalismo tardío, que el multiculturalismo social coexiste con el multinacionalismo económico. En el Nuevo Orden Mundial la diferencia también es un objeto de consumo, como bien saben las megacorporaciones como Coca Cola (We are the World) y Benetton (United Colors).

Esta visión no es totalizadora, ya que ningún orden, capitalista o no capitalista, puede controlar todas las fuerzas que libera. Más bien, como Marx y Foucault sugieren de varias maneras, un régimen de poder prepara también su resistencia, demanda su existencia, en formas que no siempre pueden ser recapturadas. Esto también es cierto en cuanto a la liberación de distintas subjetividades, sexuales y étnicas, en el Nuevo Orden Mundial. Aún así, estas fuerzas no necesariamente se articulan de manera progresista, y pueden provocar respuestas reactivas o incluso atávicas –aunque culpar a estas fuerzas por tales reacciones es en verdad culpar a las víctimas– (posición ética que las figuras reaccionarias también quieren arrogarse perversamente).

VISIONES DEL OTRO

Ahora pasaré al segundo discurso que puede registrar el nunca acabado pasaje hacia la posmodernidad: el discurso del otro cultural. Aquí también subrayaré solo tres momentos. El primero, a mediados de los años '30 en Europa Occidental, puede iluminarse mediante una simple yuxtaposición. En 1931 tuvo lugar en París una exhibición masiva concerniente a las colonias francesas, a la cual los surrealistas (representados por Louis Aragon, Paul Eluard e Yves Tanguy) respondieron con una pequeña muestra antiimperialista titulada «La verdad sobre las colonias». Estos artistas no solamente apreciaban el arte tribal por sus valores formales y expresivos, como los cubistas y expresionistas antes que ellos; también se interesaron por sus ramificaciones políticas en el presente. En realidad, construyeron una identificación entrecruzada con los modernos herederos de este arte que fueron condenados a desaparecer tras la apropiación de éste por Occidente. Por un lado, los surrealistas sostenían que estos colonizados oprimidos eran como los trabajadores explotados de Occidente, y debían ser apoyados en formas similares (en la muestra, un letrero citaba a Marx: «un pueblo que oprime a otros no conoce la libertad»). Por el otro lado, los surrealistas anunciaron que ellos también eran primitivos, que, como modernos entregados a objetivizar el deseo, ellos también eran fetichistas (una exhibición de figurines folclóricos llevaba el nombre de «fetiches europeos»). En efecto, transvaloraron la revaloración del fetichismo efectuado en el análisis de los fetichismos sexual y de la mercancía. Mientras que Marx y Freud usaban la perversión como una crítica de los sujetos europeos modernos, los surrealistas la tomaban como un cumplido: abrazaron la alteridad del fetichista por su potencial disruptivo, también mediante una asociación del otro cultural y el inconsciente (en este aspecto el sujeto surrealista es otro para el sujeto fascista imaginado por Lacan).

No obstante, esta asociación siguió siendo primitivista; es decir que se basaba en una analogía racialista entre los pueblos «primitivos» y las etapas primarias de la vida psicosexual. Y sirvió a propósitos desastrosos en las políticas culturales muy diferentes de los nazis. En 1937 los nazis habían realizado la infame exhibición de arte, literatura y música «degenerados» que condenaba a todos los modernismos –pero especialmente a aquellos que conectaban el otro cultural y el inconsciente, a saber, las artes de los «primitivos», los niños y los locos–, con el fin de desplegar la alteridad disruptiva de estas figuras extrañas. Ideal de los surrealistas, este fantasma primitivo amenazaba al sujeto nazi, quien lo asociaba también con los judíos y con los comunistas, porque este fantasma representaba las fuerzas degeneradas que hacían peligrar su identidad acorazada –también, tanto desde afuera como desde adentro–. Así, mientras los surrealistas abrazaban lo primitivo, los fascistas lo degradaban, lo agredían. Para los surrealistas lo primitivo nunca podía estar suficientemente cerca; para los fascistas siempre estaba demasiado cerca. A mediados de los años '30, entonces, una época de reacción en la metrópoli y revueltas en las colonias, la cuestión del otro para los europeos, tanto de la izquierda como de la derecha, era una cuestión de la *distancia correcta*.

Tomo prestado este término ambiguo (con su rastro de desdén) de la crítica cultural Catherine Clément, quien observa que, en el mismo momento en que

Lacan daba a luz su escrito sobre el estadio del espejo cerca de la Alemania nazi, Lévi-Strauss estaba en el Amazonas trabajando sobre el «equivalente etnológico del estadio del espejo»: «En ambos casos la cuestión implicada es la de la distancia correcta». Lo que esto significa en el caso de Lacan es bastante claro, ya que la etapa del espejo concierne a la negociación de una distancia adecuada entre el ego incipiente y su imagen, tanto como entre el niño y su tutor. Sin embargo, ¿qué podría significar para Lévi-Strauss? Una primera respuesta también resulta bastante clara: concierne asimismo a la negociación de una distancia adecuada, en este caso una triangulación entre el observador participante antropológico, la propia cultura, y la cultura estudiada. Pero ¿qué podría significar «distancia correcta» para Lévi-Strauss a mediados de los años '30, amigo (como Lacan) de los surrealistas, un judío que abandonó Europa cuando estaba en el umbral del fascismo? Para este antropólogo, que hizo mucho por poner en tela de juicio la categoría de raza, por reconceptualizar la «mente salvaje» como mente lógica y la mente moderna como mítica, el extremo fascista de desidentificación con el otro era nefasto, pero la tendencia surrealista a sobreidentificarse también podía tornarse peligrosa. Porque mientras la primera destruía la diferencia de manera brutal, la segunda estaba quizá demasiado ansiosa por apropiarse de la diferencia, por asumirla, por transformarse en ella de alguna manera. Una cierta distancia del otro era necesaria. (¿Presintió Lévi-Strauss este peligro no solamente en el primitivismo psicológico del arte surrealista sino también en los experimentes antropológicos del Collège de Sociologie?).

Veinte años más tarde con la publicación de *Tristes trópicos* (1955), sus memorias de esa época, Lévi-Strauss reformuló esta cuestión de la distancia correcta. La amenaza primaria al otro ya no provenía del fascismo sino de la «monocultura», es decir, de la invasión del resto del mundo por parte del Occidente capitalista (llega a vislumbrar todas las islas de la Polinesia convertidas en estaciones de tránsito aéreo, y zonas completas de Asia y de África convertidas en tristes suburbios y villas miseria). Esta visión fatalista de un mundo exótico que se desvanece, que localiza su autenticidad en un pasado previo al contacto, es problemática, en especial cuando este remordimiento sentido por un otro puro y perdido allá lejos puede dar una vuelta de carnero y convertirse en una reacción contra el otro sucio que se encuentra justamente aquí. Aún así es coherente con la discusión liberal del otro cultural de la década del '60 y después.

Sin duda en medio de las guerras de liberación de Argelia y Vietnam, este discurso era una farsa cruel para este otro, y tardía su preocupación tras décadas de violencia colonialista. Cómo se podía hablar, diría Frantz Fanon, de distancia correcta cuando esta violencia estaba inscripta en los cuerpos y psiques tanto de los colonizados como de los colonizadores. Sin embargo, la distancia correcta ocupa a Fanon en un texto como «Sobre la cultura nacional», pronunciado en el segundo Congreso de Escritores y Artistas Negros en Roma, en 1959. Allí, en una reescritura de la dialéctica del amo y el esclavo, distingue tres fases en la renovación de las culturas nacionales. La primera ocurre cuando el intelectual nativo asimila la cultura del poder colonial. La segunda comienza cuando este intelectual vuelve a las tradiciones nativas, que ahora él o ella tienden a tratar como exóticas (apartado de esa sociedad, como él o ella suelen estarlo), como tantos «fragmen-

tos momificados» de un pasado folklórico. Finalmente, la tercera comienza cuando el intelectual, que ahora participa de una lucha popular, ayuda a forjar una identidad nacional en resistencia activa contra el poder colonial y en una recodificación contemporánea de las tradiciones nativas. Aquí, una vez más, la cuestión es la de la distancia correcta, pero está invertida, planeada por el otro: ¿cómo negociar una distancia no sólo desde el poder colonial sino desde el pasado nativo? ¿Cómo renovar una cultura nacional que no es ni neocolonial ni autoprimitivista? ¿Cómo dejar atrás el «narcisismo obsceno» de Europa «en donde nunca dejan de hablar del Hombre» y no caer en el separatismo triunfal de una reacción racista?

¿Qué pasó con esta problemática de la distancia desde entonces? Llamar poscolonial a nuestro mundo es disimular la persistencia de relaciones coloniales y neocoloniales; también es ignorar que, de la misma manera en que siempre hubo un primer mundo en cada tercer mundo, siempre hubo un tercer mundo en cada primer mundo. Aún así el *reconocimiento* de esta falta de distancia es poscolonial, en realidad, posmoderno, al menos hasta el grado en que el mundo moderno fue muchas veces imaginado en términos de oposiciones espaciales, no solamente entre cultura y naturaleza, ciudad y campo, sino también entre centro metropolitano y periferia imperial, Occidente y el Resto. Hoy, al menos en economías refuncionalizadas como posfordistas, estos espacios no orientan mucho, y estas polaridades de alguna manera han implosionado –lo que no significa que las jerarquías de poder se retiraran, sino que se transformaron–. Sin embargo, en relación a mi análisis la pregunta sería: ¿cómo se registran en la teoría reciente estos cambios globales? La deconstrucción derridariana se compromete a deshacer tales oposiciones en tanto dan forma al pensamiento occidental, y la arqueología foucaultiana se funda en la negación de tales fundamentos. Estos posestructuralismos ¿logran elaborar críticamente los acontecimientos de lo poscolonial y de lo posmoderno? Lo sirven de ardides mediante los cuales estos acontecimientos son sublimados, desplazados o desunidos *(defused)*? ¿O, de algún modo, hacen las dos cosas?

En el mundo moderno el otro cultural, confrontado en el curso del imperio, provocó una crisis en la identidad occidental, que algunas vanguardias interpelaron a través del constructo simbólico del primitivismo, el reconocimiento/desconocimiento fetichista de esta otredad. Pero esta resolución también fue una represión, y el otro ha retornado en el mismo momento de su supuesto eclipse: demorado por los modernos, su retorno se ha convertido en el acontecimiento posmoderno. En un sentido, la incorporación moderna de esta otredad tuvo en cuenta su irrupción posmoderna como *diferencia*. Esto podría ser lo que piensa el posestructuralismo, entrelíneas, como cuando Derrida proclama el final de toda «significación original o trascendental.. por fuera de un sistema de diferencias». Aún así este discurso permaneció precisamente entrelíneas: en su mayor parte, el posestructuralismo no logró responder a la demanda de reconocimiento de Fanon, y siguió proyectando al otro como un afuera, como un espacio de fuga ideológica de la racionalidad occidental. De allí todos los exotismos epistemológicos –oasis neoorientalistas y recursos neoprimitivistas– que aparecen en el paisaje posestructuralista: la escritura china en Derrida que «interrumpe» el logocentrismo occidental, la enciclopedia china en Foucault que confunde el orden occidental de las cosas, las mujeres chinas que

seducen a Kristeva con identificaciones alternativas, el Japón de Barthes que representa «la posibilidad de una diferencia, una mutación, una revolución en la propiedad de los sistemas simbólicos», el otro espacio de nomadismo que para Deleuze y Guattari atraviesa la territorialidad capitalista, la otra sociedad de intercambio simbólico que para Baudrillard aparece en nuestro propio orden de intercambio de mercancías, etc. No obstante, si bien el posestructuralismo no halló una distancia correcta, por lo menos problematizó la postulación de la diferencia como oposición, el oponerse del adentro con el afuera, del sujeto con el otro. Esta crítica se extiende en el discurso poscolonial tanto como en los estudios de gays y lesbianas, y el posestructuralismo demostró ser más productivo allí en la última década (el trabajo de Homi Bhabha acerca del diferimiento de la modernidad fuera de Occidente es especialmente pertinente para mi discusión). En este aspecto el posestructuralismo no puede descartarse como el último nombre propio de Occidente, como tampoco puede serlo el posmodernismo.

FANTASÍAS DE LA TECNOLOGÍA

Finalmente llego al tercer discurso, el impacto de la tecnología sobre la cultura occidental en tanto pensamiento en las décadas de 1930, 1960 y 1990, y aquí también voy a sostener que, a pesar de que un momento conduce al siguiente, este momento próximo comprende el anterior. Por eso, lo que Guy Debord ve en el espectáculo de los años '60 son las transformaciones tecnológicas que Walter Benjamin anticipó en los años '30; y lo que los escritores cyberpunks extrapelan en los '90 son las extensiones cibernéticas que Marshall McLuhan predijo en los '60. En el discurso sobre tecnología los términos atribuidos a estos momentos proyectan una totalidad ideológica: la era de la reproducción mecánica en los '30, la era de la revolución cibernética en los '60, y la era de la tecnociencia o tecnocultura en los '90 (en la cual investigación y desarrollo, o cultura y tecnología, no pueden separarse). Lo mismo es cierto acerca de los relatos que acompañan a estos períodos, como, en el supuesto pasaje de una sociedad industrial y fordista a una posindustrial y posfordista. Porque yo concuerdo con Mandel en que lo posindustrial no señala la declinación de la industrialización sino su extensión, y concuerdo con Jameson en que lo posmoderno no anuncia el fin de la modernización sino su apogeo. Aquí, sin embargo, voy a quedarme con el ideologema de distancia suscitado en el discurso del otro cultural, dado que es igualmente central en el discurso acerca de la tecnología.

En el momento de «La obra de arte en la era de la reproducción técnica» (1935-36), la reproducción técnica era un dominante cultural; en realidad, dado que la radio era omnipresente, el cine sonoro estaba en ascenso, y la televisión había sido concebida, «reproductibilidad técnica» es un término más adecuado (también para la traducción del título). En este ensayo Benjamin argumenta que la reproductibilidad atrofia el aura del arte, su unicidad, autenticidad, autoridad, *distancia*, y que esta atrofia «emancipa» el arte de sus bases culturales, «*acerca* las cosas» a las masas. Para Benjamin este eclipse de la distancia tiene un potencial liberador, dado que promueve una cultura más colectiva. Pero también tiene po-

tencial ideológico, y permite tornar más espectacular la política. ¿Socialismo o fascismo? Pregunta Benjamin en el ultimátum más dramático de la crítica modernista. Sin embargo, esta alternativa no pudo sostenerse en 1936, esto es, si el referente socialista incluye a la Unión Soviética de Stalin, quien había condenado a la cultura de vanguardia cuatro años antes y conspiraría con Hitler (en el pacto de no agresión nazi-soviético) tres años más tarde. En resumen, ya en 1936 la estetización de la política había superado a la politización del arte. En 1944, en *Dialéctica del Iluminismo*, Theodor Adorno y Max Horkheimer vincularon la cultura totalitaria de la Alemania nazi con la industria cultural de los Estados Unidos. Y en 1967, en *La sociedad del espectáculo*, Debord sostiene que el espectáculo domina al Occidente consumista. Por fin, en 1988, en *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, publicado un año antes de la caída del Muro de Berlín, afirmó que el espectáculo integraba Occidente y Oriente.

En Benjamin la atrofia del aura, la pérdida de la distancia, actúa sobre el cuerpo tanto como sobre la imagen: no pueden ser separados. Aquí hace una doble analogía entre el pintor y el mago, y el camarógrafo y el cirujano: mientras los dos primeros mantienen una «distancia natural» con respecto al motivo a pintar o el cuerpo a sanar, los otros dos «penetran en su textura». Las nuevas tecnologías visuales son «quirúrgicas»: revelan el mundo en nuevas representaciones, golpean al observador con nuevas percepciones. Para Benjamin este «inconsciente óptico» torna al sujeto a la vez más crítico y más distraído (en ello radica su gran esperanza para el cine), e insiste en esta paradoja como una dialéctica. No obstante, también esta dialéctica era difícil de sostener. Ya en 1931 Ernst Jünger había afirmado que la tecnología estaba «entrelazada con nuestros nervios» de un modo que subsumía la capacidad crítica y la distracción dentro de una «conciencia segunda, más fría». Y no mucho después, en 1947, Heidegger anunciaba que distancia y cercanía se plegaban en «una uniformidad en la cual nada está cerca ni lejos».

A mediados de los '60 la dialéctica benjaminiana se había desdoblado en el discurso sobre la tecnología con Debord y el espectáculo y con McLuhan y los medios de masas. Implícitamente, mientras Debord desarrolla a Benjamin en relación a la imagen, McLuhan elaboró a Benjamin en relación al cuerpo. De todas maneras, ambos consideran la distancia crítica como destinada a desaparecer. Para Debord, el espectáculo subsume la capacidad crítica bajo la distracción, y la dialéctica de distancia y cercanía se convierte en una oposición de separaciones reales encubiertas por uniones imaginarias (los mitos modernos según Barthes: imágenes utópicas de la mercancía, la clase media, la nación, etc.). Por un lado, en el espectáculo se elimina la distancia externa, dado que los espectadores *periféricos* están conectados a imágenes centrales. Por el otro lado, la distancia externa es reproducida como distancia interna dado que precisamente esta conexión a imágenes centrales separa serialmente a los espectadores –los deja solos en la fantasía espectacular–. Esta separación serial reasegura todas las separaciones sociales de clase, raza y género (Debord solo se ocupa de la primera).

Partiendo de síntomas similares, McLuhan arriba a un diagnóstico diferente. Del mismo modo que en el espectáculo de Debord, «la aldea global» de McLuhan: la distancia, tanto la espacial como la crítica, desaparece. Pero en lugar de separación, McLuhan aprecia una «retribalización», y en lugar de una pérdida de la capacidad

crítica, advierte una transvaloración de la distracción. Sin recordar a Benjamin, McLuhan desarrolla ideas vinculadas con aquel, pero con frecuencia solo para invertirlas. Para McLuhan las nuevas tecnologías no penetran en el cuerpo «quirúrgicamente» sino que lo extienden «eléctricamente». Aún así, como Benjamin, la considera una operación doble: la tecnología es a la vez un estímulo excesivo, un shock sobre el cuerpo y un escudo protector contra tales estímulos-shocks; el estímulo se convierte en el escudo (que luego suscita más y más estímulos). Concebido por Freud en *Más allá del principio de placer* (1920), esta pantalla protectora ante el shock es crucial para la dialéctica Benjaminiana de capacidad crítica y distracción. Pero en McLuhan esta dialéctica se aleja hacia una oposición irreconciliable. «Hemos puesto nuestro sistema nervioso fuera de nosotros en la tecnología eléctrica», dice más de una vez. Sin embargo McLuhan ve esta extensión como un cuerpo extático convertido en eléctrico, conectado con el mundo, y algunas veces como una «autoamputación suicida, como si el sistema nervioso central ya no pudiera depender de los órganos del cuerpo para protegerse de las flechas y hondas de mecanismos violentos».

Con estos tropos contradictorios de extensión y amputación, McLuhan permanece dentro de la *lógica de la tecnología como prótesis* –como un suplemento divino del cuerpo que amenaza con una mutilación demoníaca, o una gloriosa falización del cuerpo que presupone una horrenda castración–. Operativa en diferentes modernismos, esta lógica presupone un cuerpo masculino y un sujeto dividido, un sujeto con una falta (en realidad, en McLuhan el sujeto es un Hamlet herido por flechas y hondas). En este caso la cuestión viene a ser: ¿hemos superado hoy esta lógica? El modelo feminista del cyborg adelantado por Donna Haraway establece que la interfase entre ser humano y máquina no debe ser imaginada necesariamente en términos de temores de castración y fantasías fetichistas. «El cyborg es una criatura en un mundo pos-géneros» escribe Haraway en «Un manifiesto para Cyborgs»(1985), y vive la interfase humano-máquina como una condición de «acoplamientos fecundos» más que como un trauma de unidad perdida y escisión actual. Pero la pregunta para el cyborg es: ¿qué queda de la subjetividad, por lo menos tal como la define el psicoanálisis? El cyborg maravilloso no es menos mítico que el sujeto edípico, y al menos el sujeto edípico es un sujeto –un constructo que ayuda a comprender los temores y fantasías relacionados con la tecnología (entre otras cosas)–. Estos temores y fantasías no han disminuido; por el contrario, se han vuelto más extremos, *más efectivos*, en proporción a la desconexión postulada en la lógica de la prótesis. ¿El nuestro es un mundo mediático de generosa interacción, tan inofensivo como un retiro de dinero de un cajero automático o una navegación por internet, o es un mundo de disciplina invasora, cada uno de nosotros un «dividuo» electrónicamente rastreado, genéticamente registrado, no como una política de un maléfico Hermano Mayor sino como una cuestión administrativa cotidiana? ¿El nuestro es un mundo mediático con un ciberespacio que torna los cuerpos inmateriales, o es un mundo en el cual los cuerpos, en absoluto trascendidos, están marcados, a menudo en forma violenta, según diferencias raciales, sexuales y sociales? Claramente, ocurren ambas cosas al mismo tiempo, y *esta nueva intensidad de desconexión es posmoderna.*

Sólo puedo planear esta desconexión posmoderna en forma anecdótica. En re-

lación con los estudiantes sacrificados en Beijing y las revueltas raciales en Los Ángeles, la guerra asesina en el Golfo Pérsico y el baño de sangre étnico en Bosnia, la bomba de Oklahoma y el juicio de O.J. Simpson, nos encontramos *conectados* a acontecimientos espectaculares. Este contacto nos conecta y nos desconocía simultáneamente, nos hace estar psicotecnológicamente inmediatos a los acontecimientos y, al mismo tiempo, geográficamente alejados de ellos; de esta manera, involucra tanto los efectos imaginarios del espectáculo en Debord como la red nerviosa de los medios masivos en McLuhan. Esta desconexión no es nueva (considérense los asesinatos de los Kennedy, el terror de las Olimpíadas de Munich, la explosión del Challenger), pero ha alcanzado un nuevo nivel de oximorónico dolor/placer. Tal fue el efecto CNN de la Guerra del Golfo en mí: repelido por los políticos, fui cautivado por las imágenes, por un estremecimiento psicotécnico que me atrapó, en el acoplamiento entre la bomba inteligente y el espectador. Un estremecimiento de maestría técnica (mi mera percepción humana se convirtió en una super máquina de visión, capaz de ver lo que destruye y de destruir lo que ve), pero también el estremecimiento de una dispersión imaginaria de mi propio cuerpo, de mi propia subjetividad. Por supuesto, cuando las pantallas de las bombas inteligentes se oscurecieron, *mi* cuerpo no estalló. Por el contrario, se fortaleció: en un clásico tropo fascista, mi cuerpo, mi subjetividad, se afirmó en la destrucción de otros cuerpos. En este tecno-sublime, entonces, hay un retorno parcial de una subjetividad fascista, que ocurre también al nivel de la masa, ya que tales acontecimientos son mediatizados masivamente, y producen una colectividad psíquica –una nación psíquica, por así decirlo– que también se define contra la otredad cultural tanto interna como externa.

CUESTIONES DE DISTANCIA

Estas son sólo algunas de las escisiones que ocurren hoy con una nueva intensidad: una escisión espaciotemporal, la paradoja de la inmediatez producida a través de la mediación; una escisión moral, la paradoja de la aversión socavada por la fascinación, o de la compasión menoscabada por el sadismo; y la escisión de la imagen corporal, el éxtasis de dispersión rescatado por el acorazamento, o la fantasía de la descorporalización disipada por la abyección. Si cabe postular un sujeto posmoderno, es el que se hace y deshace en esas dicotomías. ¿Debería extrañamos que este sujeto muchas veces sea disfuncional, suspendido entre la proximidad obscena y la separación espectacular? Tampoco debe extrañamos que cuando funciona con frecuencia lo hace en automático, entregado a respuestas fetichistas, a reconocimientos parciales sincopados con desconocimientos completos: sé sobre el SIDA, pero no me voy a contagiar; conozco sexistas y racistas, pero yo no lo soy; sé lo que es el Nuevo Orden Mundial, pero mi paranoia lo acepta de todas maneras (casualmente, la paranoia es constitutiva de los tres discursos que tratamos, durante los tres momentos –las décadas de 1930, 1960 y 1990–. En realidad, podría ser el concepto más adecuado para relacionarlos ¡si esta no fuera una afirmación demasiado paranoica!).

Esta estructura fetichista de reconocimiento-desconocimiento *(sé, pero no obstante...)* es típica de la razón cínica. La razón cínica no anula sino que renuncia al

albedrío –como si esa pérdida fuera un bajo precio a pagar por el escudo que puede proporcionar el cinismo, por la inmunidad que puede asegurar la ambivalencia. Aún así no es una condición necesaria, y las escisiones del sujeto no necesariamente lo vuelven politicamente disfuncional. Considérense una vez más espectáculos de la última década como la audiencia de Clarence Thomas, el caso de Rodney King y el juicio a Simpson. Estos dramas involucraban violaciones extremas y difíciles contradicciones de diferencia –racial, sexual y social–. Como tales, eran acontecimientos de divisiones profundas, pero también eran acontecimientos alrededor de los cuales las identificaciones imposibles se hacían posibles. Desde luego, nada garantiza estas identificaciones: pueden ser negativas, políticamente reaccionarias y socialmente destructivas (en los '90 las desidentificaciones derechistas superaron abrumadoramente a las sobreidentificaciones izquierdistas). Aquí también nos enfrentamos a la cuestión de la distancia correcta.

De diferentes maneras, esta cuestión es el principal enigma del sujeto en relación a su imagen corporal, sus otros culturales y sus prótesis tecnológicas. También es el principal enigna del sujeto en relación a la teoría crítica, concebida normalmente como dependiente de una distancia intelectual respecto de su objeto. Como vimos en los relatos tanto modernos como posmodernos, esta distancia se presenta con frecuencia como perdida o destinada a la desaparición. En *Dirección única* (1928) Benjamin ofrece una versión de este eclipsamiento bajo el título «Se alquilan estas superficies»: «Insensatos quienes lamentan la decadencia de la crítica. Porque su hora sonó hace ya tiempo. La crítica es una cuestión de justa distancia. Se halla en casa en un mundo donde lo importante son las perspectivas y visiones de conjunto y en el que antes aún era posible adoptar un punto de vista. Entretanto, las cosas han arremetido con excesiva virulencia contra la sociedad humana». Este es el *topos* de la pérdida de la distancia aurática expuesto en su ensayo sobre la obra de arte (1935-36), ya que Benjamin localiza esta arremetida en los avisos publicitarios y las películas, que «suprimen el espacio en el cual se movía la contemplación». Para mí es significativa la *visualidad* de esta problemática. En el ensayo sobre la obra de arte, Benjamin toma prestada una importante oposición de la historia del arte entre lo óptico y lo táctil (desarrollada por Alois Riegl en *El arte industrial tardorromano* [1901] y otros trabajos). En Benjamin el valor de estos dos términos no es fijo: en *Dirección única* lo táctil expele la distancia crítica, mientras que en el ensayo de la obra de arte lo crítico es reinventado en términos de shock táctil (tanto el Dadá como el cine poseen una «cualidad táctil» que «impacta en el espectador como una bala»). Benjamin no es menos ambivalente en cuanto al valor relacionado de la distancia: en *Dirección única* lamenta su pérdida, mientras que en el ensayo sobre la obra de arte la celebra. Sin, embargo, lo que me interesa es la noción de que «perspectivas y visiones» garantizan la distancia crítica.

Esta noción evoca un texto central en la historia del arte, *Estudios en Iconología* (1939), publicado por Erwin Panofsky tres años después del ensayo sobre la obra de arte. En su introducción, Panofsky se interesa por la cuestión fundacional de la disciplina, el renacimiento de la antigüedad clásica, y también él postula la perspectiva correcta como la condición previa a toda historia crítica: «Para la mente medieval, la antigüedad clásica estaba demasiado distante y al mismo tiempo demasiado sólidamente presente como para ser concebida como un fenómeno histórico... Del mismo modo que para la Edad Media era imposible elaborar un sistema moderno

de perspectiva, que se basa en la noción de una distancia fija entre el ojo y el objeto, lo que hace al artista capaz de construir imágenes exhaustivas y coherentes de las cosas visibles; en igual medida era imposible para ellos desarrollar la idea moderna de historia, que se basa en la noción de una distancia intelectual entre el presente y el pasado, que permite al estudioso construir conceptos exhaustivos y coherentes acerca de tiempos pasados». Demasiado lejos, demasiado cerca; el imperativo de la perspectiva correcta: la analogía entre constructos pictóricos y espaciales: Benjamin rechaza esta epistemología por historicista un año después en las «Tesis sobre filosofía de la Historia» (1940). Se puede justificar a Panofsky: ofrecía una versión diferente (casi benjaminiana) de la perspectiva quince años antes en *La perspectiva como forma simbólica* (1924-25); aquí se ocupa de una metodología pedagógica capaz de una confirmación y respuesta académica; y así sucesivamente. No obstante, presenta la perspectiva como una mirada verdadera, y también concibe la historia como una retrospección científica.

Hoy esta epistemología no se puede mantener, pero la problemática de la distancia correcta y la historia crítica no han desaparecido. Me he interrogado acerca de la historia crítica: ¿cómo es posible la recuperación crítica de una práctica pasada? ¿Cómo podemos comprender la insistencia de estos retornos históricos? Panofsky respondió: con «una distancia intelectual entre el presente y el pasado». Yo propuse un modelo de posterioridad, un relevo de expectativa y reconstrucción. Concluyo con una pregunta sobre la distancia correcta. Panofsky respondió con la postulación de la verdad de la perspectiva. Yo propuse un modelo de encuadre paraláctico que intenta conservar también en vista nuestras actuales proyecciones. «Un historiador que toma esto como su punto de partida deja de contar la secuencia de los hechos como las cuentas de un rosario», escribió Benjamin en el final de su vida. «En cambio, capta la constelación que su propia era ha formado con una cierta era más temprana».

La distancia crítica no puede ser dejada de lado y debe ser repensada; de nada sirve lamentarse o celebrar su supuesta desaparición. Con frecuencia los que se lamentan proyectan un momento mítico de crítica verdadera, mientras los que celebran ven la distancia crítica como una dominación instrumental camuflada. Sin embargo, esta sospecha de la distancia toca a la teoría crítica en un punto sensible, que es la relación entre distancia crítica y distinción social. En *Genealogía de la moral* (1887) Nietzsche sugiere que en todo juicio crítico actúan dos impulsos contrarios: una «noble» voluntad de distinción o un «bajo» reflejo de resentimiento. En determinado momento afirma que la diferencia entre lo noble y lo bajo (en términos ético-políticos) se basa en la distancia entre lo elevado y lo bajo (en términos sociales-espaciales): «Era únicamente este *pathos de distancia* lo que autorizaba (a los nobles) a crear valores y darles un nombre: ¿qué era para ellos la utilidad?» En efecto, Nietzsche plantea la pregunta de si la crítica podrá liberarse alguna vez de las distinciones en el lado noble y los resentimientos en el lado bajo.

Etimológicamente, criticar es juzgar o decidir, y dudo de que algún artista, crítico, teórico o historiador puedan escapar a los juicios de valor. Sin embargo, podemos hacer juicios de valor que, en términos nietzscheanos, no sean solo reactivos, sino también activos; y, en términos no nietzscheanos, no sólo distintivos sino también útiles. De lo contrario, la Teoría Crítica acabará por merecer el mal nombre con el que hoy muchas veces se la califica.